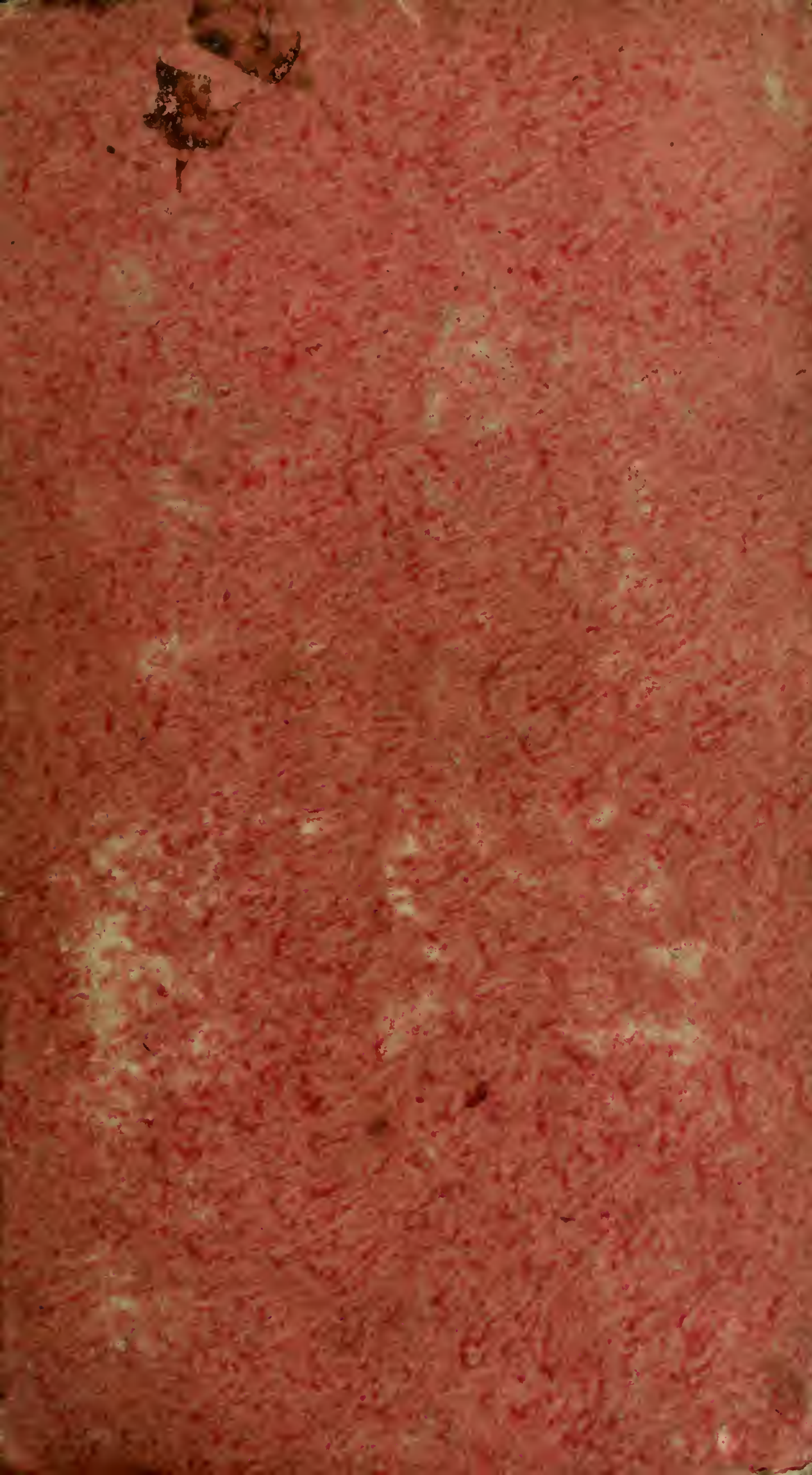


ANNALES DU MUSÉE

ET DE

L'ÉCOLE MODERNE DES BEAUX-ARTS.



N. Chapron inv.t — Normand. Sculp.t

ANNALES DU MUSÉE

ET DE

L'ÉCOLE MODERNE DES BEAUX-ARTS.

RECUEIL de gravures au trait, d'après les principaux ouvrages de peinture, sculpture, ou projets d'architecture qui, chaque année, ont remporté le prix, soit aux écoles spéciales, soit au concours nationaux; les productions des Artistes en tous genres, qui, aux différentes expositions, ont été cités avec éloge; les morceaux les plus estimés ou inédits de la galerie de Peinture; la suite complète de celle des Antiques; édifices anciens et modernes, etc. Rédigé par C. P. LANDON, Peintre, ancien pensionnaire de la République, à l'école des Beaux-Arts, à Rome; membre de l'Athénée des Arts, de la Société Philotechnique; de celle libre des Sciences, Lettres et Arts de Paris; et Associé-Correspondant de la Société d'émulation d'Alençon.

TOME CINQUIEME.

A PARIS,

Chez C. P. LANDON, Peintre, quai Bonaparte, n.° 23, au coin de la rue du Bacq.

DE L'IMPRIMERIE DES ANNALES DU MUSÉE.

AN XII. — 1803.

A MONSIEUR LEBRETON,

MEMBRE DU TRIBUNAT,

Secrétaire perpétuel de la Classe des Beaux-Arts de l'Institut national.

MONSIEUR,

Avant que le suffrage de vos collégues de l'Institut national vous eût appelé aux fonctions de secrétaire perpétuel de la classe des Beaux-Arts, vous aviez, depuis longtemps, placé près du ministère de l'intérieur, rendu d'importans services aux arts et aux artistes. Combien n'ai-je pas eu moi-même à me louer en particulier de vos bontés obligeantes! Veuillez donc regarder la dédicace de ce volume, non-seulement comme un hommage dû au zèle et aux lumières qui ont toujours dirigé vos travaux, mais encore comme un gage de ma reconnaissance.

Je suis avec un inviolable attachement,

MONSIEUR,

votre très-humble et obéissant serviteur

LANDON.

AVERTISSEMENT.

Afin de conserver à cette collection le caractère particulier d'agrément et de variété qui lui a obtenu l'accueil favorable du public, l'éditeur a adopté un plan qu'il est nécessaire de mettre sous les yeux des souscripteurs, dont quelques-uns pourraient assimiler ce recueil aux collections interminables qui se multiplient chaque jour.

Les 12 premiers volumes contiendront la collection des tableaux d'histoire et statues antiques du musée Napoléon et du musée de Versailles; les objets les plus curieux du musée des Monumens français, et les meilleures productions annuelles des artistes vivans, peintres, sculpteurs, architectes, etc. Ceux des souscripteurs qui voudraient s'en tenir à ces 12 volumes, dont les 4 premiers ont déja paru, et dont les 8 autres seront terminés dans l'espace de trois ans, environ, auront le recueil proprement dit des *Annales du Musée et de l'Ecole moderne des Beaux-Arts.*

Les 13.e et 14.e volumes contiendront les paysages et tableaux du genre familier, du musée Napoléon et de celui de Versailles. Ces tableaux, privés le plus souvent de la grace et de la correction du dessin, sont principalement recommandables par le coloris et l'effet du clair-obscur. Ils n'offriraient, gravés au trait, que peu d'intérêt et d'utilité. Ils seront gravés à l'eau forte, légèrement ombrés et touchés dans l'esprit de l'original (*).

(*) Ces deux volumes, malgré l'augmentation des frais de gravure, seront, pour les souscripteurs, du même prix que les autres volumes, et d'un prix double pour les personnes qui n'auraient pas acquis les 12 premiers.

Les 6 volumes suivans contiendront les pièces capitales du cabinet des antiquités de la bibliothéque nationale, et les tableaux, sculptures, dessins, projets d'architecture des principaux cabinets et porte-feuilles d'artistes et d'amateurs, tant de Paris que des départemens.

Enfin, dans les 4 derniers volumes, on donnera le trait des meilleures productions des artistes modernes étrangers qui ont exercé et exercent encore leurs talens avec distinction en Italie, en Espagne, en Angleterre et dans le nord de l'Europe.

Ainsi, ce recueil de 24 volumes offrira 4 collections distinctes dont on pourra prendre une ou plusieurs à volonté. Ce nombre de volumes ne deviendrait plus considérable que dans le cas seulement où quelqu'une des quatre sections désignées ci-dessus exigerait un volume de plus que l'éditeur n'a pu le prévoir.

Plusieurs Souscripteurs avaient témoigné le desir de connaître, par *pieds* et *pouces*, la grandeur exacte de chacun des tableaux dont on donne la gravure et la description; mais, quelque desir qu'on ait de les satisfaire, il est impossible de contracter envers eux une promesse que l'élévation où la plupart des tableaux sont placés, et leur transport fréquent d'un lieu à un autre, rendent inexécutable. Il semble qu'en déterminant, ainsi qu'on l'a toujours fait, la proportion des figures, on donne une idée encore plus juste de l'ensemble d'une composition, puisqu'on épargne à l'amateur la peine de chercher, dans une grandeur donnée, celle que les figures peuvent avoir; cependant on donnera la mesure exacte des tableaux et des statues toutes les fois qu'on aura pu se la procurer.



Léonard de Vinci pinx.t Normand Sculp.t

Planche première. — La Vierge, l'Enfant-Jésus, Sainte Elisabeth, S. Jean et S. Michel. Tableau de la galerie du Muséum; par Léonard de Vinci.

La Vierge assise et tenant sur ses genoux l'enfant divin, engage avec douceur le petit S. Jean à s'approcher de lui. La mère du Saint précurseur seconde l'intention de Marie. De l'autre côté du tableau, S. Michel, à genoux devant Jésus-Christ, lui présente dans des balances les destinées de l'univers. La cuirasse de l'archange est en or, et sa cotte d'armes d'un rouge éclatant. La Vierge est vêtue d'une robe violette et d'un manteau bleu. Ces deux couleurs ont été généralement adoptées par les peintres dans la représentation de la mère de Jésus-Christ. La draperie de Sainte Elisabeth est rouge, et sa tunique d'un vert foncé. Le voile de Marie est d'une gaze transparente, celui de Sainte Elisabeth d'un ton blanchâtre. Le fond du tableau, quoique représentant un paysage, est presque entièrement privé de lumière.

Ce tableau tient un rang distingué parmi ceux de Léonard de Vinci. Les figures ont une noblesse de caractère et une naïveté d'expression qu'aucun peintre, si l'on en excepte Raphaël, n'a su réunir au même degré. La tête de S. Michel est une des plus aimables que le pinceau ait jamais produites. Le dessin est correct; mais on voit que Léonard s'appliquait moins à généraliser ses formes, qu'à rendre avec élégance celles que la nature lui présentait. Les détails de ce tableau sont exécutés avec un soin qui pourrait sembler minutieux, si le goût ne présidait à cette extrême exactitude. L'action de S. Michel rappelle plusieurs passages de l'Ecri-

ture où la puissance de Dieu est caractérisée par cet emblême; mais peut-être l'artiste aurait-il dû, pour ne pas nuire à cette idée sublime, la présenter isolée. La scène familière à laquelle elle est jointe distrait l'attention et ne permet pas au spectateur d'en être assez frappé.

Ce tableau, dont les figures ont environ deux pieds de proportion, faisait partie de l'ancien cabinet du roi.

Notice sur Léonard de Vinci.

Dans l'étendue des compositions et dans quelques autres parties importantes de la peinture, plusieurs maîtres ont surpassé Léonard de Vinci; mais si l'on fait attention au temps où il vivait, au peu de secours qu'il pouvait retirer de ses prédécesseurs, aux obligations essentielles que lui ont ses émules et les peintres qui ont paru depuis, on n'hésitera pas à lui donner un rang honorable parmi les plus grands artistes.

Léonard naquit, en 1455, au château de Vinci, près Florence. Pierre de Vinci, son père, était d'une famille noble. Dès son enfance, le jeune Léonard fit paraître pour les arts un penchant décidé; mais la facilité avec laquelle il réussissait à tout ce qu'il entreprenait, et l'inconstance de ses goûts nuisirent peut-être à ses progrès. Un art aussi difficile que la peinture demande une étude continue et un esprit qui ne soit point partagé. En suivant la marche qu'adopta Léonard, tout autre artiste ne se fut peut-être pas élevé au dessus de la médiocrité.

La Suite à la Planche 3.



Girodet pinx.t Normand Sculp.t

Planche deuxième. — Joseph reconnu par ses frères. Tableau de Girodet. *Hauteur 3 pieds et demi, largeur* 4 *pieds et demi.*

Le patriarche Jacob eut de Rachel, son épouse, deux fils: Joseph et Benjamin. La tendresse qu'il témoignait à Joseph irrita ses autres enfans. Leur haine fut portée au comble, lorsqu'un jour Joseph leur raconta un songe qu'il avait eu, et qui lui promettait la supériorité sur eux. Ils résolurent donc de le faire périr; mais, d'après les remontrances de Ruben et de Juda, ils se contentèrent de le vendre à des Madianites. Ils portèrent ensuite à Jacob ses vêtemens ensanglantés, et lui persuadèrent qu'il avait été dévoré par une bête féroce.

Cependant Joseph fut conduit en Egypte, et devint l'esclave d'un des principaux officiers de Pharaon, appelé Putiphar. L'épouse de son maître conçut pour lui une vive passion, et ne put parvenir à la lui faire partager. Alors elle l'accusa d'avoir tenté de lui faire violence, et le fit mettre en prison. Joseph en sortit peu de temps après par ordre du roi. Un songe inquiétait ce prince, et Joseph fut le seul qui lui en donna l'explication. Il lui prédit que l'Egypte serait affligée d'une disette de sept années, précédée de sept années d'abondance. Pharaon nomma le jeune hébreu son premier ministre, afin qu'étant revêtu de cette dignité, il pût soustraire le royaume au fléau qu'il avait su prévoir. Joseph répondit à la confiance du prince, et remplit les greniers publics pendant le temps de fertilité.

La famine s'étendit aux pays voisins de l'Egypte, et força les enfans de Jacob d'aller acheter du blé dans

cette contrée. Joseph, devant lequel ils se présentèrent, leur ordonna d'amener avec eux Benjamin. Alors, ne pouvant plus contenir son émotion, il fit sortir tous les étrangers, et s'écria : « Je suis Joseph! mon père vit-il « encore? » Voyant alors qu'ils se jetaient à ses pieds et témoignaient de vives frayeurs, il ajouta : « Ne crai- « gnez point; si Dieu a permis que je sois venu en « Egypte avant vous, c'est qu'il a voulu que je vous « conservasse l'existence. Retournez vers mon père et « amenez-le ici avec toute notre famille. » Alors il embrassa tendrement Benjamin, ainsi que chacun de ses autres frères, et de nouveau, il assura ceux-ci qu'il ne conservait contre eux aucun ressentiment.

Jacob quitta la terre de Canaan, et vint s'établir auprès de son fils Joseph, dans la province de Gessen, après en avoir obtenu la permission du roi d'Egypte.

En 1790, l'académie de peinture proposa aux élèves, pour sujet du grand prix, l'instant où Joseph se fait reconnaître à ses frères. Les suffrages se réunirent sur le tableau dont on offre ici la gravure. Cet ouvrage, composé avec intérêt, d'un bon goût de dessin, d'une couleur brillante, et dont les draperies et les accessoires sont du meilleur style, commença la réputation de l'artiste; il l'a depuis augmentée par plusieurs productions citées avec éloge.



Van Dyck pinx.t   Normand Sculp.t

Planche troisième. — Le Christ descendu de la croix. Tableau de la galerie du Muséum, par Vandyck.

Si ce tableau était moins soigné, on pourrait, en raison de son peu d'étendue, lui donner le nom d'esquisse; mais, quoique les figures aient tout au plus un pied de proportion, il peut être mis en parallèle avec les meilleurs ouvrages de Vandyck. On reconnaît ici ce grand peintre, à la finesse et à la vérité de son coloris, à la manière simple dont les affections de l'ame sont exprimées, et à la facilité du pinceau. Aucun artiste n'a surpassé Vandyck dans cette partie de l'art qui fait valoir toutes les autres, et qui, cachant le travail et la peine, n'en montre que le résultat.

Les couleurs des draperies sont choisies de manière à contribuer au bel effet de l'ensemble. Le corps du Christ, enveloppé en partie d'une draperie blanche, se détache sur le manteau bleu et sur le voile de la Vierge. Ce voile est noir, ainsi que la draperie du premier ange; mais l'artiste a su en varier les teintes et donner à cette draperie un ton beaucoup plus vigoureux. L'ange qui joint les mains est vêtu d'une étoffe rouge qui brille sans dureté sur un fond de nuages. Les accessoires ne sont pas moins bien entendus. Ils sont peints avec une chaleur qui correspond au ton général des figures.

Ce tableau ou si l'on veut cette esquisse faisait partie du cabinet du roi, à Versailles.

Suite de la Notice sur Léonard de Vinci.

Ses parens le placèrent dans l'école d'André Verrochio. S'il faut en croire les historiens, il peignit, dans un des tableaux de son maître, un ange d'une

telle beauté que Verrochio, honteux de se voir surpassé par son élève, renonça dès cet instant à la pratique de son art.

Louis Sforce, duc de Milan, appela auprès de lui Léonard dont la réputation s'était étendue dans toute l'Italie, et le mit à la tête de l'académie de peinture qu'il venait d'établir dans sa capitale. Ce fut alors que l'artiste peignit le plus célèbre de ses tableaux. Il exécuta à fresque, dans le réfectoire des Dominicains, une Cène qui, pour la beauté et la variété des airs de tête, ainsi que pour la vérité des expressions, sera toujours regardée comme un chef-d'œuvre. Ce tableau est aussi soigné dans toutes ses parties que les autres ouvrages de ce peintre. La tête seule du Christ n'est pas entièrement terminée. Léonard désespéra, dit-on, d'exprimer l'idée qu'il en avait conçue. Des artistes célèbres ont employé le pinceau, le crayon et le burin à multiplier cette admirable production. Leur travail est d'autant plus précieux que l'original est déja beaucoup endommagé par le temps et par l'humidité, et qu'il est menacé d'une destruction complète.

Léonard de Vinci retourna à Florence, et y peignit, en concurrence avec Michel-Ange, dans la salle du conseil. La rivalité de ces deux artistes célèbres prouve que la jalousie n'est pas le partage de la seule médiocrité, et que, sous le beau nom d'émulation, elle peut quelquefois s'emparer des hommes de génie. Ils eurent entre eux des discussions très-animées dont Raphaël, moins âgé qu'eux, tira souvent de grandes lumières pour la pratique de son art.

La fin de la Notice à la Planche 4.



Normand Sculp.

Planche quatrième. — Uranie assise; statue antique de la galerie du Muséum.

La muse de l'astronomie est caractérisée par le globe et la baguette, symboles de cette science. Sa tunique sans manches, et son manteau qui ne couvre que la partie inférieure de son corps, sont drapés avec beaucoup de grace. Les deux plumes, en forme d'aigrette, placées sur sa tête, rappellent un trait de la Mythologie, rapporté par Pausanias. Les Sirènes, dit cet auteur, osèrent disputer aux Muses le prix du chant; mais ces déesses les vainquirent et arrachèrent les plumes de leurs ailes, dont elles se firent des couronnes.

Cette statue, de proportion demi-nature, est en marbre de Paros. Le travail en est très-délicat. On la trouva, en 1774, près de Tivoli, dans le lieu où était autrefois la maison de campagne de Cassius. Quoique la tête, qui est en marbre pentélique, ait été rapportée, elle est antique, et a toujours passé pour être celle d'une Muse, au jugement des antiquaires.

Fin de la Notice sur Léonard de Vinci.

A l'exaltation de Léon X sur la chaire pontificale, Léonard vint à Rome avec le duc Julien de Médicis. De nouvelles querelles s'élevèrent entre lui et Michel-Ange, et Léonard prit le parti de s'attacher au roi François premier. Depuis longtemps ce prince, ami des arts, l'engageait, par de brillantes promesses, à se fixer en France. L'artiste enfin se décida, mais il ne put répondre entièrement aux bontés du monarque. Son grand âge et des infirmités ne lui permirent pas de

se livrer au travail. François premier étant venu un jour le visiter, lorsqu'une maladie le retenait au lit, sensible à l'honneur qu'il recevait, Léonard essaya de se lever pour en témoigner sa reconnaissance ; mais alors il éprouva une foiblesse, et expira dans les bras du roi. Il était âgé de 75 ans.

Léonard cultiva non-seulement la peinture, mais encore la musique, la géométrie et l'optique. Il possédait l'anatomie, et il étudia particulièrement celle des chevaux. Il se distingua aussi dans l'architecture. On lui doit le canal qui amène à Milan les eaux de l'Adda. Jusqu'à lui, l'exécution de cette entreprise avait passé pour impossible. Il sculpta quelques statues, et fondit d'un seul jet une statue équestre d'une si grande dimension, qu'au rapport de Vasari, auteur contemporain, on ne put la déplacer. Son *Traité de peinture* a toujours joui d'une grande réputation. Le Poussin orna une édition de ce livre par des figures pour l'explication du texte.

Léonard de Vinci ne dut pas moins à la nature qu'à l'éducation. Il était d'une grande taille, d'une belle figure et d'une force prodigieuse. Sa conversation était aimable et spirituelle ; enfin, la bonté de son cœur et l'élévation de ses sentimens lui concilièrent l'estime des personnages les plus distingués de son temps.



J. Van Oost pinxt Normand Sculp.

Planche cinquième. — *Saint Charles Borromée communiant les pestiférés. Tableau de la galerie du Muséum, par* Van-Oost, le père; *figures de grandeur naturelle.*

Charles Borromée fut nommé cardinal et archevêque de Milan, à l'âge de 23 ans. Il donna, dans cette dignité éminente, l'exemple de toutes les vertus. Près d'assister un de ses suffragans, à ses derniers momens, il apprit que la peste s'était manifestée dans le voisinage de Milan, et menaçait cette ville; il y retourna aussitôt, et prodigua aux fidèles confiés à ses soins tous les secours de l'humanité, toutes les consolations de la religion. Sans cesse partagé entre la prière et le soin de soulager les pestiférés, il demandait à Dieu d'épargner le peuple, et de le prendre pour seule victime. Il eut, peu de temps après, la consolation de voir cesser ce fléau.

La peinture a souvent retracé ce sujet, qui offre aux artistes tous les moyens de déployer leur génie. Le tableau de Van-Oost mérite une estime particulière. Ce peintre, très-connu dans son pays, qu'il a orné des nombreuses productions de son pinceau, tient un rang distingué parmi les maîtres de l'école flamande.

L'ordonnance de ce tableau a de la noblesse et de la simplicité. Il y a, dans l'attitude et dans l'expression des malades, ce mélange de souffrances physiques et de piété, que le sujet prescrivait, mais qu'il était difficile de bien exprimer. Rien de plus intéressant que cet homme qui, d'une main cherche à se garantir des vapeurs pestilentielles, et de l'autre écarte un jeune en-

fant se précipitant sur le sein de sa mère qui vient d'expirer. La vue de ce groupe rappelle le plus célèbre tableau du peintre grec, Aristide, dont Pline nous a transmis la description. L'artiste avait représenté une femme blessée à mort dans une attaque de ville, et qui cherchait à éloigner de son sein l'enfant qu'elle allaitait, de peur qu'il ne suçât son sang avec son lait.

Le coloris a de la vigueur. On doit savoir gré au peintre de ne lui avoir pas donné trop d'éclat; il en est plus convenable à l'austérité de l'histoire et à ce sujet pathétique. L'étole du saint archevêque est d'un rouge assez vif; mais les teintes de son camail, d'un violet tirant sur l'ardoise, et celles de son rochet blanc sont adoucies par de larges demi-teintes. L'habit du malade qui s'apprête à recevoir le viatique, est brun ainsi qu'une partie des vêtemens de la femme qui est près de lui. Cette femme a de plus une draperie verte. Sur le devant, les couleurs sont plus entières, sans avoir trop de vivacité. L'artiste a suivi le même principe pour les draperies rouges et jaunes de la femme morte, pour le manteau bleu de l'homme dont on ne voit que les épaules, et le linge étendu sous le corps de l'enfant qui vient de succomber à la contagion.







Raphaël pinx.t

Normand Sculp.t

Planche sixième. — La Charité. Tableau de la galerie du Muséum ; par Raphaël.

Dans trois tableaux de petite proportion, Raphaël a représenté les vertus théologales, dont chacune est accompagnée d'anges et de génies qui concourent, par leur action, à mieux faire connaître le sujet principal. Un de ces trois tableaux, dont on donne ici le trait, représente la Charité. Elle est peinte en grisaille, et se détache sur un fond vert. L'un des deux génies qui sont près d'elle répand des pièces de monnoye. L'autre porte sur sa tête un vase d'où sortent des flammes, au milieu desquelles on voit deux têtes qui peuvent désigner des Chérubins. Ces figures doivent se rapporter au meilleur temps de Raphaël; on peut s'en former une idée par la manière noble et simple dont les enfans sont groupés autour de la Charité. Quoique cette peinture ne soit pas terminée, et qu'on ne puisse la considérer que comme une esquisse, elle offre la grace et la correction qu'on retrouve dans toutes les productions de ce célèbre artiste. Le tableau a un pied de largeur sur 5 pouces de hauteur. Les deux autres tableaux dont on donnera le trait dans la suite, sont de la même proportion, et réunis avec celui-ci dans un seul cadre.

Notice sur Van-Oost, le père (Voyez l'article précédent).

Ce peintre naquit à Bruges, vers l'an 1600. Ses parens, possesseurs d'une fortune assez considérable, lui donnèrent une éducation distinguée, et lui permirent de suivre son penchant pour la peinture. On ignore quel maître lui donna les premières leçons; mais on sait que dès l'âge de 21 ans, il fut compté parmi les habiles

artistes. Le desir de se perfectionner le conduisit à Rome. Il résolut de choisir les ouvrages de l'un des plus grands maîtres pour objet particulier de ses études. Son choix tomba sur Annibal Carrache, et il se pénétra des beautés de ce célèbre artiste, dont il saisit si bien la manière, que les artistes italiens en étaient étonnés. De retour dans sa patrie, il y tint un rang distingué, malgré le grand nombre d'excellens artistes qui y florissaient alors. On le chargea d'entreprises considérables. Son assiduité au travail multiplia ses productions. Elles sont répandues dans les principales villes des Pays-Bas. Il épousa une dame d'une famille considérée, nommée Marie de Tollenaëre, et en eut deux enfans. Toujours épris de son art, Van-Oost le cultiva jusqu'à sa mort, arrivée en 1671. Il eut un frère qui embrassa la vie monastique et peignit aussi avec succès.

Jacques Van-Oost, son fils, fut un peintre distingué. Le fils de celui-ci exerça aussi la peinture, mais il n'eut ni les talens ni la célébrité de son père et de son aïeul.



Van-der Werf pinxt. *Normand Sculpt.*

Planche septième. — La Fuite en Egypte. Tableau de la galerie du Muséum, par Adrien Vander-Werf.

Lorsque les bergers et les mages eurent adoré Jésus-Christ, et reconnu en lui le fils de Dieu, un ange apparut à S. Joseph, pendant son sommeil, et lui ordonna de fuir en Egypte avec l'enfant et sa mère, pour éviter les fureurs d'Hérode. Joseph obéit, et la Sainte Famille ne retourna en Judée qu'après la mort du roi.

Cette fuite, rapportée par S. Mathieu, est le sujet d'un grand nombre de tableaux. Vander-Werf l'a traité d'une manière spirituelle. Empressée d'arriver dans une terre hospitalière, et d'y cacher son fils, la Vierge marche la première; sa physionomie a de la candeur et n'est pas dépourvue de noblesse. L'attitude de l'enfant paraît moins heureuse. S. Joseph a la démarche inquiète et peu assurée qui convient à son âge et à sa situation. Les draperies sont bien jetées et d'un pinceau extrêmement soigné. Les teintes brunes de celles de S. Joseph ont beaucoup d'harmonie; mais on ne peut donner le même éloge à celle de la Vierge. Son manteau est d'un bleu tranchant qui ne s'unit pas assez aux teintes qui l'environnent, et sa robe blanche ne devrait pas être de satin. Vander-Werf a commis en cela une faute qu'on retrouve souvent chez les peintres de son pays, plus empressés de montrer leur talent dans l'imitation des étoffes, que d'observer les convenances. Le dessin est assez correct et plus élégant que ne l'est ordinairement celui des peintres hollandais; il s'en faut cependant beaucoup qu'il atteigne à la pureté des grands maîtres d'Italie et de France. Le reproche le plus considérable qu'on puisse faire

à cet ouvrage, c'est qu'il est d'un fini trop recherché. Il semble que l'artiste, par le soin qu'il a pris de fondre ses teintes et de terminer les plus petits détails, ait voulu rivaliser les peintres en miniature. De là cette froideur répandue sur tout le tableau, ces carnations qui manquent de fraîcheur et ressemblent à de l'ivoire. Le fond n'a pas cette liberté de touche qui convient au paysage et à l'architecture; mais il est harmonieux. La couleur du ciel annonce que le soleil vient de descendre sous l'horizon, ce qui ajoute à l'intérêt qu'inspirent les fugitifs, placés à l'entrée de la nuit, dans un site désert.

Les figures de ce tableau ont environ un pied de proportion.

Notice sur Vander-Werf.

Ce peintre naquit, en 1659, dans un bourg près de Roterdam. Il entra, dès l'âge de 9 ans, dans l'école d'un peintre peu connu; contrarié ensuite dans ses goûts par ses parens qui lui destinaient un autre état, il n'obtint qu'avec peine de recevoir les leçons d'Eglon Vander-Neer. Une circonstance heureuse retira Vander-Werf de l'obscurité, et fit sa fortune. L'électeur palatin voyageait incognito en Hollande; il fut si satisfait d'un des tableaux de cet artiste, qu'il en fit l'acquisition, et accorda à son auteur la noblesse avec une pension de 4,000 florins, qui fut dans la suite portée à 6,000. Vander-Werf se montra digne, par sa reconnaissance, des bienfaits de son protecteur.

La fin de la Notice à la Planche 8.

5.e 151 8



Le Thiere pinx.t *Normand Sculp.t*

Planche huitième. — Le sommeil de Vénus. Tableau de Lethiere ; *figures de* 18 *pouces de proportion.*

Étendue sur un lit de repos, Vénus est livrée au sommeil ; un vase de parfums est à ses pieds ; près d'elle sont suspendus l'épée et le casque de Mars. La lance de ce dieu est surmontée d'une couronne de fleurs. On voit, dans un fond aérien, les Grâces et l'Amour voltiger au dessus de la déesse, et se jouer avec sa ceinture. Deux colombes planent dans les airs et terminent cette scène voluptueuse.

Cette agréable composition a été rendue avec beaucoup de soin, dans un cadre de peu d'étendue. M. Lethiere s'occupe en ce moment de l'exécuter de grandeur naturelle.

Ce tableau, dont la réputation de l'auteur doit faire augurer le succès, est destiné à orner la galerie de M. Lucien Bonaparte. On sait que ce protecteur zélé des beaux-arts a réuni une magnifique collection de tableaux anciens de toutes les écoles, à laquelle il ajoute journellement un grand nombre de productions des artistes vivans.

Fin de la Notice sur Vander-Werf.

Les tableaux de ce peintre furent, de son vivant même, payés des prix considérables. Leur mérite et leurs défauts sont ceux qu'on a remarqués dans la Fuite en Egypte; car la manière de Vander-Werf a toujours été assez uniforme. Ils sont en grand nombre, quoique extrêmement terminés, parce qu'il

était fort laborieux. Ils occupent une place distinguée dans les plus riches cabinets. Vander-Werf n'a jamais peint qu'en petit. Son assiduité au travail abrégea ses jours. Il mourut, à l'âge de 63 ans, sans qu'on put donner de sa mort d'autre cause que l'épuisement de ses forces.



Rubens pinxt. Normand Sculp.

Planche neuvième. — Le Christ descendu de la croix. Tableau de la galerie du Muséum ; par Rubens.

Rubens a négligé, dans cette composition, de joindre à son sujet les accessoires qui le caractérisent. Il n'a voulu devoir qu'à la seule magie de son art l'effet qu'il produit sur les spectateurs.

La figure du Christ est une des plus belles qui soient sorties du pinceau de Rubens. Le dessin en est d'un grand goût, quoiqu'il manque un peu de noblesse ; le coloris est de la plus étonnante vérité. L'expression et le sentiment répandus dans toute cette figure et dans celles des autres personnages, offrent des beautés d'un ordre supérieur. A la pâleur de la Vierge, à ses yeux remplis de larmes, à l'expression douloureuse de tous ses traits, on reconnaît la mère de Jésus, et l'on rend hommage à la supériorité avec laquelle Rubens sait rendre les sentimens pathétiques. S. Jean et la Madelaine, dont on ne voit que les têtes, offrent l'expression d'une vive douleur ; mais l'artiste, fidèle aux convenances, s'est bien gardé d'égaler leurs souffrances aux angoisses maternelles de Marie. Joseph d'Arimathie est bien caractérisé par sa tête vénérable et la richesse de son costume. La manière dont les couleurs sont distribuées contribue à rendre l'effet piquant. La draperie blanche qui couvre en partie le corps du Christ forme, avec cette figure, une grande masse de lumière. Le vêtement vert de S. Nicodême, la robe rouge et la tunique bleue de la Vierge offrent des

teintes vigoureuses qui contribuent à faire ressortir la pâleur mortelle du Christ.

On ne peut douter que ce tableau, exécuté avec tant de chaleur et d'enthousiasme, ne soit du très-petit nombre de ceux qui sont entièrement de la main de Rubens. Il n'est peut-être pas un seul de ses ouvrages où les qualités qu'il possédait, telles qu'un coloris brillant et vrai, le pathétique des expressions et la vigueur du pinceau, soient portés à un plus haut degré de perfection.

Ce tableau, qui a 4 pieds et demi de hauteur sur une largeur de 3 pieds 4 pouces, vient de la Belgique. Il était couvert de deux volets peints aussi par Rubens (*). Leur forme peu avantageuse ne permettait pas à l'artiste d'y placer de grandes compositions. Il a représenté sur l'un d'eux S. Jean l'Evangéliste, et sur l'autre la Vierge avec l'enfant Jésus.

(*) Ils ne sont pas actuellement au Muséum.



Gaussier pinx.t Normand Sculp.t

Planche dixième. — La Cananéenne aux pieds de Jésus-Christ ; par Gauffier.

Une femme malade s'étant approchée de Jésus, fut guérie par le simple attouchement de ses habits. Ce sujet, rapporté par S. Luc, fut proposé en 1783, pour le grand prix de Rome, aux élèves de l'école de peinture. Drouais avait fait un chef-d'œuvre, et cependant Gauffier, un de ses concurrens, obtint ainsi que lui un premier prix.

Ce tableau commença la réputation de cet estimable artiste, trop tôt enlevé à la peinture qu'il cultivait avec succès. On y retrouve la sagesse de la composition et la pureté de style qui ont toujours distingué ses productions (*).

(*) Voyez la Notice sur Gauffier, page 89 du troisième volume des Annales.



Le Sueur pinx.t Normand Sculp.t

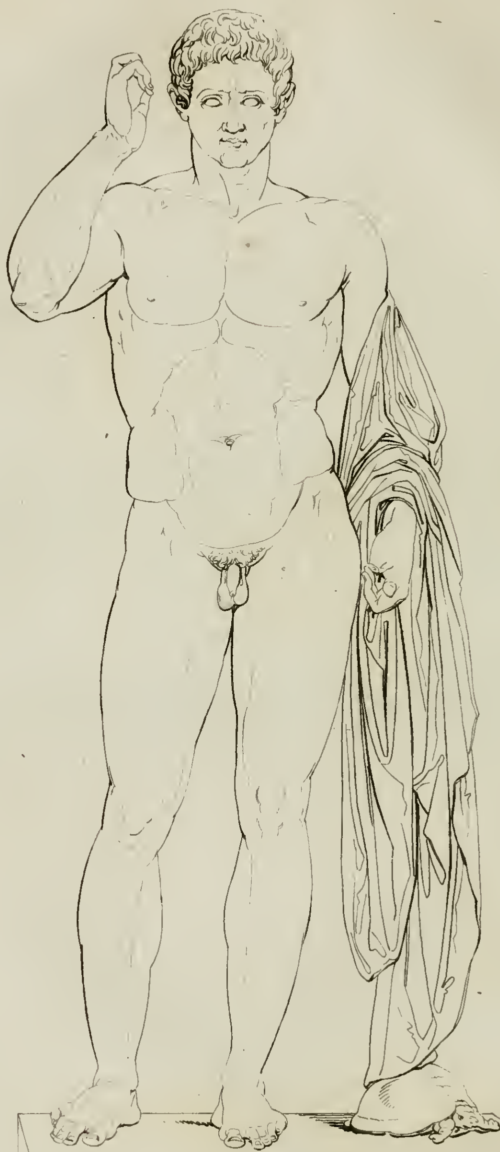
Planche onzième. — Apparition de la Vierge à Saint-Martin. Tableau de la galerie du Muséum, par Eustache le Sueur.

S. Martin vivait au quatrième siécle. Il fonda, près de la ville de Tours dont il était évêque, la célèbre abbaye de Marmoutiers. Ce tableau, un des cinq dont le pinceau de le Sueur avait orné ce monastère peut être placé au rang des meilleurs ouvrages de ce grand peintre.

La figure de la Vierge est d'une noblesse et d'une candeur inimitables. Sa robe est blanche, et la draperie qui l'enveloppe d'un bleu fuyant et aérien. Les petits anges qui accompagnent la Vierge se soutiennent comme elle dans les airs, sans aucun effort. Rien de plus gracieux que ce beau groupe. Les deux anges vus de profil ont tous les charmes de l'adolescence. Le premier a un vêtement d'un violet clair; la draperie du second est verte. On peut blâmer l'extrême longueur de ces figures; quoique l'artiste leur ait donné cette proportion pour ajouter à leur légèreté, ce défaut n'en est pas moins réel. On reconnaît facilement S. Pierre et S. Paul dans les deux figures de vieillards. Les meilleurs artistes sont convenus de donner au premier une tête chauve, une longue barbe et des vêtemens bleus et jaunes; S. Paul est représenté avec une tête garnie de cheveux noirs, une physionomie animée, et un manteau rouge sur une tunique verte. Quoique cet usage paraisse contrarier en quelques points l'idée que les Actes des Apôtres nous donnent de ces deux fondateurs du christianisme, le Sueur s'y est conformé, parce qu'ils

l'a trouvé généralement établi. La figure de S. Martin est une des plus belles parties de ce tableau ; elle a une expression de piété mêlée d'étonnement qu'on ne saurait trop admirer. Le Sueur a peu de rivaux, parmi les plus grands maîtres, pour le talent de rendre les sentimens religieux. Il a de plus ici l'avantage de réunir aux beautés qui dépendent du dessin, celles qui ont rapport au coloris. La tête et la draperie noire de S. Martin, les accessoires, le fond du tableau si mystérieux et par cela même si convenable au sujet, réunissent, à la facilité du pinceau, une couleur suave et harmonieuse. Si le Sueur eût toujours peint avec cette force et cette vérité, on pourrait lui a signer un rang distingué parmi les bons coloristes. Peut-être ne lui a-t-il manqué, pour atteindre à la perfection de son art, que la vue des chef-d'œuvres de l'Italie, une meilleure fortune et une plus longue carrière.

Après la suppression du monastère de Marmoutiers, ce tableau passa au Musée de Tours, d'où on l'a tiré pour être placé au Musée Napoléon. Il a 4 pieds 10 pouces de hauteur sur 3 pieds 10 pouces de largeur.



Normand Sculpt.

Planche douzième. — Orateur Romain, dit Germanicus. Statue antique de la galerie du Muséum.

Cette statue précieuse et d'une parfaite conservation a été connue jusqu'ici sous le nom de *Germanicus*. Cependant rien ne caractérise ce prince, dont la ressemblance nous a été conservée par les médailles frappées en son honneur. Il mourut à 34 ans, victime de la jalousie de Tibère; et cette tête est celle d'un homme beaucoup plus âgé. On présume, d'après le geste de la main droite et d'après la tortue, animal consacré à Mercure, dieu de l'éloquence, que l'artiste a voulu représenter quelque orateur célèbre.

Sur l'écaille de la tortue, une inscription, en caractères grecs, annonce que *Cléomènes, fils de Cléomènes, athénien*, est l'auteur de cette statue, depuis longtemps fameuse par la correction et la vérité des formes.

Elle est en marbre de Paros, et fut longtemps placée à la *Villa Montalto* ou *Négroni*, à Rome. Sous le règne de Louis XIV, on la transporta à Versailles. Elle était dans la grande galerie du château avant d'être placée au Musée Napoléon.



Rubens pinxt. Normand Sculpt.

Planche treizième. — La naissance de la reine Marie de Médicis. Tableau de la galerie du Luxembourg ; par Rubens.

Lucine, déesse qui préside aux accouchemens, présente à la ville de Florence, Marie de Médicis qui vient de naître. La tête de la jeune princesse est entourée d'une auréole, symbole de sa grandeur future. Son génie tutélaire tient une corne d'abondance d'où sortent la couronne et le sceptre de France, ainsi qu'une main de justice. D'autres génies voltigent dans les airs, et répandent des fleurs sur la reine. Deux enfans tiennent un écusson sur lequel on voit une fleur-de-lys qui rappelle la permission accordée par Louis XI aux Médicis de l'ajouter à leurs armes, comme un symbole d'alliance. Dans le ciel, le signe du Sagittaire indique le mois où naquit la princesse. Sur le premier plan est le fleuve Arno; le peintre a introduit ce fleuve et le lion qui est près de lui, pour mieux caractériser la ville de Florence.

On voit que dans ce tableau Rubens a adopté une marche allégorique et poétique, qu'il a toujours suivie pour la composition de la galerie.

Le jour commence à paraître dans le lointain : les personnages sont éclairés par le flambeau que tient Lucine. Cette figure ne paraît pas d'à plomb, et semble tomber en avant ; mais ce défaut est avantageusement compensé par la richesse et la variété de la composition.

La ville de Florence, couronnée de tours et de fleurs, n'est pas dépourvue de grace. Sa robe est bleue ; le linge qui passe sur son sein et derrière son épaule est d'un ton verdâtre. La draperie qui

couvre la partie inférieure de son corps est pourpre; le voile de Lucine est d'un rouge très-vif.

Le génie qui tient la corne d'abondance a un vêtement léger tirant sur le blanc. Celui du milieu a un vêtement gris de lin. La draperie supérieure du troisième est violette, l'autre d'un vert foncé. Le fleuve, dessiné d'un assez grand goût, a un manteau bleu. Tous ces tons s'unissent très-bien ensemble, et les reflets du flambeau contribuent encore à l'harmonie.



Raphaël Delin.　　Normand Sculp^t.

Planche quatorzième.— La Calomnie d'Apelles. Dessin de la galerie du Muséum; par Raphaël.

Cette allégorie sur le mal que peuvent faire les calomniateurs passait pour le chef-d'œuvre d'Apelles. Nous devons à Lucien la description de ce tableau que le temps n'a pas plus respecté que les autres productions du pinceau grec. Ce même écrivain a de plus rapporté l'événement auquel cet ouvrage doit sa naissance.

Apelles était à la cour de Ptolémée, roi d'Egypte, et l'un des successeurs d'Alexandre. On conspira contre ce prince; et l'artiste fut accusé faussement d'être au nombre des conjurés. Il parvint, mais avec beaucoup de peine, à prouver son innocence; et, pour faire sentir au monarque l'injustice de ses soupçons, il composa cette allégorie.

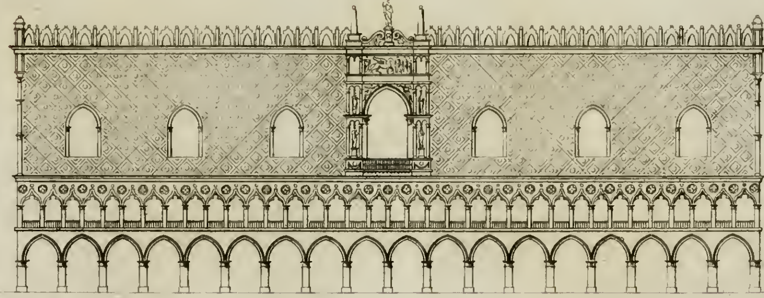
La *Crédulité*, assise sur un trône et désignée par les longues oreilles qu'on donne à Midas, était entre l'*Ignorance* et le *Soupçon*. Elle paraissait accueillir avec empressement la *Calomnie*, qui tenait une torche dans une de ses mains, tandis que de l'autre elle traînait l'*Innocence* par les cheveux. Celle-ci avait les traits d'un jeune enfant, et élevait ses bras vers le ciel. L'*Envie*, la *Fraude* et l'*Artifice* formaient le cortége de la Calomnie. Plus loin, le *Repentir*, sous la figure d'une femme vêtue de noir, les cheveux épars, et dans l'attitude du désespoir, tournait ses yeux mouillés de pleurs vers la *Vérité* qui, sans voile, s'avançait lentement du milieu d'un foyer de lumière.

Dans le célèbre dessin dont on donne ici le trait,

Raphaël a suivi avec exactitude les principales idées d'Apelles. On doit remarquer que non-seulement il s'est conformé à la pensée du premier des peintres anciens, mais qu'il a eu la modestie de ne hasarder qu'un simple dessin. Le changement le plus considérable qu'il se soit permis, concerne la figure de l'Innocence. Il en a fait un adolescent (*). Ce changement ne paraît pas heureux. Chez le peintre grec, la figure d'un jeune enfant rend l'action plus vraisemblable et ajoute à l'intérêt.

Ce dessin est à la plume, lavé au bistre et rehaussé de blanc. Il a un pied de haut sur 18 pouces de largeur.

(*) Il existe de Lucas Penni, frère de celui qu'on appelait *Il Fattore*, et élève, comme lui, de Raphaël, un très-beau dessin sur ce sujet; il s'est beaucoup plus rapproché d'Apelles, en donnant à l'*Innocence* les traits et la taille d'un enfant de six ans.



Normand Sculpt.

Planche quinzième. — Façade du Palais ducal, à Venise.

Le Palais ducal ou le Palais du doge décore l'un des côtés de la *Piazetta.* Sa façade, sur la mer, est du genre d'architecture que l'on appelle vulgairement gothique, mais qui présente à l'œil du connaisseur un composé du style lombard et du mauresque des 12.e et 15.e siécles. De grandes lignes, l'art des oppositions bien prononcées; une exécution délicate en pierre ou en brique caractérisent particulièrement ce genre et surtout cet édifice. Son effet imposant prouve, contre l'autorité de ces règles asservissantes, qu'il est plus d'un genre de beautés dans l'architecture, et qu'il suffit à l'homme de talent de prendre un parti, de le soutenir avec hardiesse, et d'y placer des détails toujours en harmonie avec les masses, pour faire éprouver d'agréables sensations à tous ceux qui savent apprécier les productions des arts.

Quoi de plus contraire, en effet, à toutes les lois de l'architecture et à ces grands raisonnemens, qui prouvent tout à ceux qui veulent bien s'en contenter, et ne prouvent rien à qui n'en a pas besoin pour reconnaître le beau partout où il se trouve; quoi, dis-je, de plus contraire aux règles que des arcades percées dans toute l'étendue d'une façade, soutenant une frêle galerie en petites colonnes surmontées par des arcs aigus que découpent encore des rosaces évidées, le tout couronné par un mur plein, seulement percé de sept grandes croisées qui se trouvent tantôt à plomb d'une des arcades du bas, et tantôt à plomb de la colonne. La plus grande simplicité règne dans six de ces croisées, et celle du milieu est ornée avec profusion des membres les plus délicats en sculpture et en architecture; quel assemblage de vices, impardonnables au plus jeune élève,

pour former l'estimable production d'un grand maître ! Quel contraste parfait avec l'architecture de Florence ou de Rome, où l'on eût adopté un système entièrement contraire, c'est-à-dire que le mur plein eût formé un soubassement solide et bossagé, et que les deux portiques en colonnades eussent orné des loges en couronnement, au sommet de la maison, comme au Vatican et à mille autres endroits de l'Italie.

Aimable variété ! ressource de l'art et du génie ! Tous les palais et les autres édifices de Rome, de Florence, de Bologne, de Venise, de Vienne, de Gênes, de Parme et de Milan, ont une physionomie différente, et plaisent tour-à-tour au voyageur enchanté de leur diversité, au milieu des richesses innombrables en peinture et en sculpture qu'ils présentent à sa curiosité. Dans celui du doge, à Venise, on trouve des productions sans nombre de l'art des anciens en sculpture et des peintres Vénitiens dont les noms célèbres commandent le respect, je dirais même l'admiration : le Titien, le Tintoret, Paul Véronese, le Georgion, Palme, les Bassans et d'autres moins connus ont tapissé les murs et les plafonds de leurs chef-d'œuvres. Ce ne sont pas des tableaux dans des galeries, ce sont des galeries peintes en entier, dont quelques grands tableaux de ces maîtres, aujourd'hui dans le Musée Napoléon, peuvent donner une idée à ceux qui n'ont pas vu l'Italie.

Ah ! sans doute, la liberté, la raison, la justice avaient établi leur domicile dans ce palais somptueux, pour que les beaux-arts l'eussent ainsi peuplé de productions sublimes ! Oui, au dessus de ces voûtes, peintes avec tant de hardiesse, étaient les prisons d'état ; dans la cour, les statues de Cicéron et de Marc-Aurèle ; et au dessous, les cachots de l'inquisition.

L. G.



Vander Werf pinx.t Normand Sculp.t

Planche seizième. — Œnone et Pâris. Tableau de la galerie du Muséum, *par* A. Vander Werf.

C'est sans doute pour décorer ces deux figures d'un titre historique qu'on leur a donné les noms de Pâris et d'OEnone, car rien ici ne désigne ces personnages plus particulièrement que d'autres. OEnone, nymphe du mont Ida, fut aimée de Pâris, lorsqu'il était berger; elle avait reçu d'Apollon le don de prédire l'avenir et de guérir toutes sortes de blessures. Après avoir été quittée pour Hélène, elle refusa de sauver les jours de Pâris, blessé mortellement par Philoctète, et mourut ensuite de regret.

Ce tableau prouve que si Vander Werf était toujours assez correct, il ne savait pas s'élever jusqu'à l'idéal. Pâris, que sa beauté rendit si fameux, n'offre ici que des formes communes. La position de sa tête, qui semble avoir été choisie pour éluder la difficulté d'exprimer ses traits sur la toile, jette une grande froideur dans la composition. OEnone est dessinée d'un meilleur goût, et n'est pas dépourvue de noblesse.

Ce qu'on doit le plus observer dans ce tableau, c'est la manière piquante et en quelque sorte mystérieuse dont la lumière y est distribuée. Le paysage est totalement sombre; le peu qu'on aperçoit du ciel est d'un ton doux et presque éteint. Une large masse d'ombre jette de l'harmonie sur le monument et la statue d'un fleuve qu'on voit dans le fond. Les têtes et la plus grande partie des figures sont dans la demi-teinte. La lumière ne se fait apercevoir que sur la poitrine et la cuisse gauche d'OEnone, ainsi que sur

l'épaule de Pâris. Les draperies sont de couleurs vigoureuses. Celle sur laquelle Pâris est assis est d'un bleu sombre que Vander Werf paraît avoir affectionné. Il a donné une couleur jaune au bout de draperie qui paraît près de la main gauche du jeune berger. Le manteau dont on aperçoit quelques parties sous le coude et près du bras gauche d'OEnone est d'un rouge tirant sur le violet.

I N R

Daniel de Volterre pinx[t]   Normand Sculp[t].

Planche dix-septième. — La Descente de Croix. Tableau de Daniel de Volterre : *figures de grandeur naturelle.*

Ce tableau, peint à fresque, est à Rome, dans l'église de la Trinité du Mont. La princesse des Ursins qui y possédait une chapelle, chargea Daniel de Volterre de l'orner de peintures. La manière dont il s'acquitta de ce travail le plaça au rang des plus grands maîtres. Ces tableaux ont rapport au mystère de la Croix, et offrent de grandes beautés : celui-ci leur est infiniment supérieur. On a prétendu que Michel-Ange en avait donné à Daniel de Volterre la composition et le trait ; mais cette anecdote n'est fondée que sur des rapports vagues auxquels on ne doit guères ajouter foi.

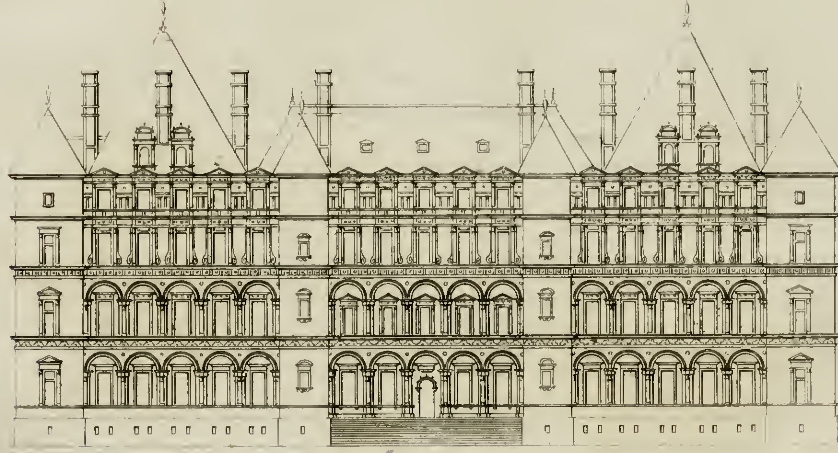
Cette Descente de croix passait pour un des trois plus beaux tableaux d'autel qui fussent à Rome, lorsque cette ville possédait la Transfiguration de Raphaël et la Communion de S. Jérôme du Dominiquin, qui ornent maintenant le Musée Napoléon.

Le desir de mettre le public à portée de comparer entre eux ces trois chef-d'œuvres, a engagé l'éditeur à faire dessiner et graver la Descente de croix, ainsi qu'on l'avait promis aux Souscripteurs.

Le dessin de ce tableau unit la noblesse des formes antiques à la fierté de l'école florentine. Il offre des expressions vraies et pathétiques ; celle de la Vierge, anéantie par la douleur, va jusqu'au sublime.

C'est surtout par les beautés de la composition, du dessin et de l'expression, que ce tableau mérite sa grande célébrité. Le coloris n'en est point séduisant. Les carnations des hommes sont d'un rouge de bri-

que ; celles des femmes sont d'une pâleur outrée. Les draperies offrent des tons généralement crus. Quoique le temps, qui fait évaporer les couleurs à fresque, ait ôté à ce tableau une grande partie de sa vigueur, cependant on peut affirmer qu'il ne fut jamais estimé pour le coloris. Cette remarque n'a point pour but de déprécier un des chef-d'œuvres de l'art ; elle tend, au contraire, à prouver que les productions du génie l'emporteront toujours, malgré quelques défauts importans, sur celles qui n'offrent qu'un ensemble soutenu de beautés inférieures.



Normand Sculpt.

Planche dix-huitième. — Château de Madrid, autrefois situé dans le Bois de Boulogne.

Cet édifice, bâti vers le milieu du seizième siécle par François premier, qui l'appela *Madrid* pour lui rappeler son séjour en Espagne, ou plutôt le plaisir que lui causait son retour en France, était un monument remarquable de la renaissance des arts ; il participait au style alors dominant en Italie, et qui nous fut apporté par les hommes célèbres de ce pays que François premier fit venir à sa cour. On y reconnaît le goût des Primatice, des Serlio, des Vignoles et autres, dans ces galeries à jour, composées d'arcs sur des colonnes rendues aux proportions des ordres romains, mais dont l'idée est puisée dans l'architecture lombarde et mauresque employée avec tant d'effet par les Vénitiens.

On reconnaît aussi dans l'architecture de ce château l'inclination que les Français ont toujours eue pour le mouvement et la subdivision des masses ; ces coupes lisses qui montent de fond et interrompent la communication des portiques, en formant quatre espèces de tours carrées ou de pavillons, semblent faire trois petites façades réunies, au lieu d'une seule grande ligne, ainsi que l'ont habituellement préféré les Italiens.

Les artistes ont vu avec regret la destruction de ce château, où l'on trouvait tant de jolis détails de sculpture dans les frises, les plafonds, les corniches. On se rappellera que plusieurs ornemens, même au dehors, étaient exécutés en terre cuite émaillée de

diverses couleurs, d'après les meilleurs modèles antiques.

Le jeu des combles entrait alors pour beaucoup en France dans la décoration. L'on n'avait point oublié leur effet pyramidal dans ceux du château de Madrid, dont la situation était d'ailleurs très-pittoresque et d'où la vue était très-agréable. Le château de Chambord a quelques rapports avec celui-ci. Le prince, qui érigeait à la fois de telles maisons de campagne, et faisait travailler au Louvre et à Fontainebleau, favorisait assez les beaux-arts pour mériter le titre précieux de restaurateur des lettres et des arts attaché pour jamais à sa mémoire.

L. G.



Rubens pinx.t Normand Sculp.

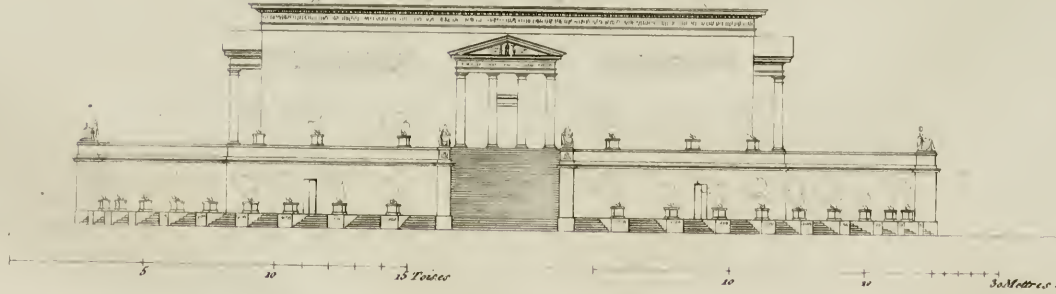
Planche dix-neuvième. — La Destinée de la Reine Marie de Médicis. Tableau de la galerie du Luxembourg ; par Rubens.

Les Parques filent la destinée de la reine ; elles sont ingénieusement disposées pour lier la composition avec le haut du tableau où l'on voit Jupiter et Junon qui président à leur travail. La tête de cette déesse est pleine d'expression ; sa robe est d'un violet clair, et son voile, transparent et léger, voltige dans les airs. Jupiter, auquel l'artiste a su donner les traits qui le caractérisent dans les ouvrages antiques, a une draperie rouge. Les Parques sont d'un dessin assez lourd, mais le coloris en est brillant et vrai. Le manteau rouge de celle qui tient le fuseau est retenu par un linge blanc qui passe sous son bras et revient sur la partie inférieure du corps. La seconde a un vêtement bleu. La draperie de celle qui est plus près de la terre est de couleur olive dont les endroits éclairés tirent sur le jaune. La lumière vient d'en haut, et les ombres acquièrent de la vigueur à mesure qu'elles s'éloignent du foyer lumineux, ce qui donne à l'ensemble beaucoup d'effet et d'harmonie.

Notice sur cette galerie.

Marie de Médicis, fille de François II, grand duc de Toscane, épousa, en 1573, Henri IV, roi de France, et fut nommée régente du royaume, l'an 1610, après la mort funeste de ce grand prince. Divers sujets de dissention s'élevèrent entre la reine et son fils, Louis

XIII ; mais Richelieu, alors évêque et depuis cardinal, ménagea entre eux un accommodement. L'année suivante, Marie, de retour à Paris, voulut éterniser les principaux événemens d'une vie orageuse, dont la suite appartient à l'histoire et n'a aucun rapport aux tableaux de Rubens. Ce peintre jouissait alors d'une haute réputation ; la reine le manda à Paris ; il y arrêta les sujets qu'il devait traiter, en fit les esquisses et termina ensuite les tableaux dans l'espace de trois années. Cette galerie commence à la naissance de la princesse, en 1573, et se termine à sa réconciliation avec son fils, en 1619.



Durand & Thibault inv.

Normand Sculpt.

Planche vingtième. — Façade d'un temple décadaire, ou *lieu d'assemblée pour la réunion des citoyens d'une commune, à l'effet d'y exercer un culte quelconque, ou d'y traiter des affaires publiques.*

Cette composition de MM. Durand et Thibaud, qui a obtenu le prix décerné par un jury d'artistes, mérite cette di tinction flatteuse par la sagesse et la pureté du style imité de celui des Grecs, et convenablement appliqué à nos usages et à notre climat.

Peut-être, cependant, serait-on obligé de renoncer dans l'exécution à cette grande hauteur de soubassement et à ce nombre très-considérable de marches, dont la dépense serait excessive, et que les pluies et les gelées de nos hivers dégraderaient trop promptement.

Ce n'est que sous le ciel serein de l'Egypte, de la Grèce, ou de l'Italie, que l'on pouvait, sans inconvénient, étaler ce faste de l'architecture qui, une fois exécuté, se transmettait sans altération sensible aux générations les plus éloignées, et recevait toujours de nouveaux embellissemens par des peuples glorieux des monumens de la patrie.

Ici nous projetons peut-être avec plus de magnificence et de richesse, mais l'exécution suit rarement de si hautes conceptions, et si par hasard elles se commencent, il est plus rare encore de les voir s'achever. On éprouve surtout ces regrets, lorsque les dessins proposés, offrent comme celui-ci, des édifices sagement conçus et faits pour honorer leur siécle.

L. C.



François Franck le jeune pinx.t

Normand Sculp.t

Planche vingt-unième. — La Vierge, l'Enfant Jésus, S. Joseph et un Ange, dans un médaillon octogone. Tableau de la galerie du Muséum ; par François Franck le jeune.

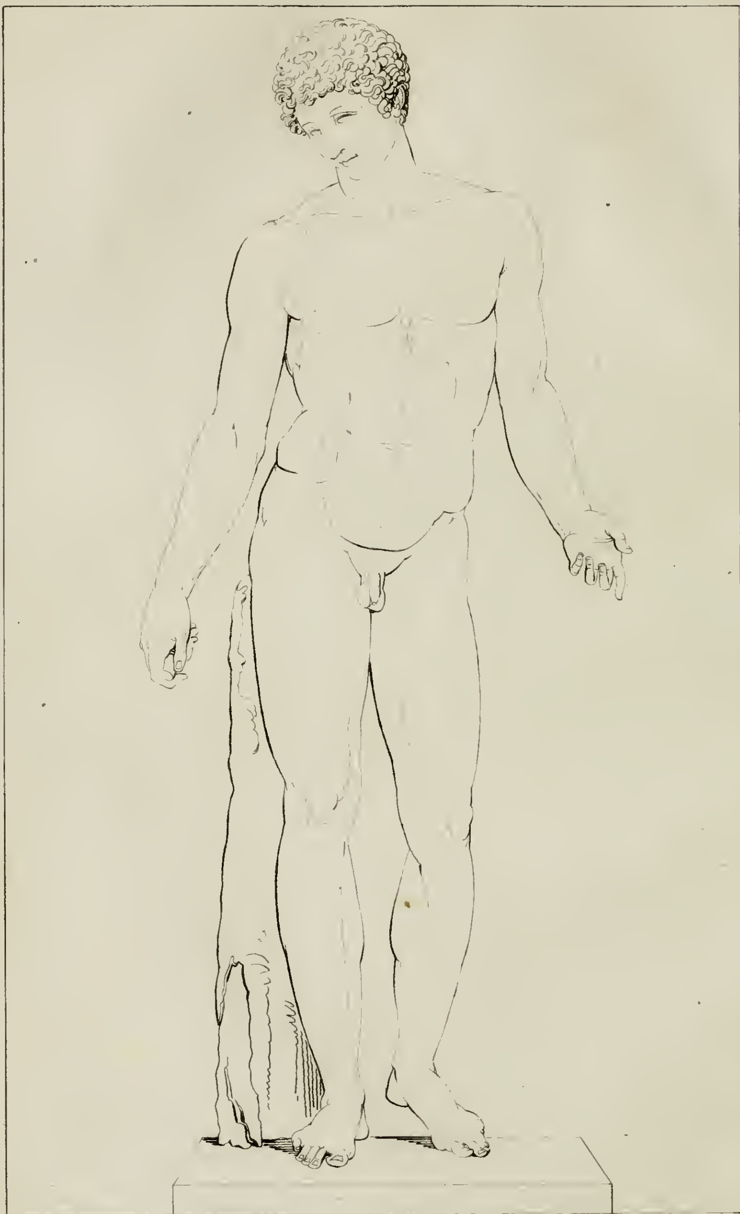
Ce joli tableau est entouré d'une guirlande de fleurs, peinte par Daniel Zeghers, dit le jésuite d'Anvers. Les quatre Evangélistes, en grisaille, sont aux angles; entre les deux d'en haut, on voit le Père Eternel; et en bas, des Démons (*). Toutes ces figures ont environ deux pouces de hauteur. Celle de la Vierge a environ dix pouces.

François Franck le jeune est peu connu hors de son pays. Ce tableau donne une idée avantageuse de ses talens. Les figures ont de la grace et sont spirituellement touchées. Quoique peu correctes, elles offrent plus d'élégance que celles de la plupart des peintres flamands. La Vierge a un vêtement rose et une draperie verte. Son voile est un linge dont les demi-teintes tirent sur le jaune. La robe de l'Ange est d'un rouge foncé. S. Joseph a une tunique verte sur laquelle est un manteau jaune. La Gloire qu'on voit au haut du tableau, et les rayons lumineux qui environnent la tête de la Vierge et celle de l'Enfant Jésus, sont en or. Méthode vicieuse qui rappelle l'enfance de l'art et nuit à l'harmonie. Les carnations ont des demi-teintes un peu trop rousses,

(*) Il n'a pas été possible de faire graver ces figures non plus que la guirlande; si l'on eût pris ce parti, le sujet principal eût été réduit à une trop petite proportion.

mais elles ne manquent pas de fraîcheur. Il y a peu de remarques à faire sur la composition. L'idée de faire écrâser la tête du serpent par la Vierge et par son fils, rappelle un passage de la Genèse, et fait honneur à l'artiste qui le premier l'a employée, mais elle était connue longtemps avant l'époque où François Franck a vécu.

Ce peintre naquit à Anvers, en 1580. Son père, François Franck, dit le vieux, cultivait la peinture avec succès. Le jeune Franck reçut de lui les premières leçons de cet art, et travailla dans sa manière, en grand et en petit. Il voyagea en Italie et se fixa plus particulièrement à Venise, où les ouvrages des grands coloristes devinrent l'objet de ses études. Son goût fut d'abord pour les sujets de caprice, et il se plut à retracer, sur la toile, les folies du carnaval; mais, dans la suite, il s'adonna uniquement au genre noble de l'histoire. Revenu dans sa patrie, Franck y fit un grand nombre de tableaux; celui qui établit sa réputation d'une manière solide fut placé dans l'église de Notre-Dame d'Anvers, à la chapelle des quatre couronnés. Le sujet en est tiré des Actes des Apôtres. Cet artiste a puisé la plupart de ses sujets, dans l'ancien et le nouveau Testament, et dans l'Histoire romaine. Il fut admis, en 1605, parmi les peintres de la ville d'Anvers, et mourut dans cette ville, en 1642.



Normand Sculp.t

Planche vingt-deuxième. — Antinoüs. Statue antique de la galerie du Muséum.

Voici encore un des nombreux monumens que l'empereur Adrien fit élever à son jeune favori. Cette statue, pleine de sentimens et de grace, représente Antinoüs dans la première adolescence. Elle est exécutée avec beaucoup de soins, et les formes en sont très-correctes. L'air mélancolique qu'on retrouve plus ou moins indiqué dans les têtes d'Antinoüs est ici très-caractérisé. Le bras et la jambe droite, ainsi que le pied gauche, sont restaurés et modernes.

Cette statue, en marbre de Luni, fut d'abord placée au palais Albani et ensuite au Musée du Capitole. On peut la regarder comme le plus beau portrait, en pied, d'Antinoüs, qui soit parvenu jusqu'à nous; puisque les savans sont maintenant convenus d'appeler *Mercure*, le chef-d'œuvre qui fut longtemps connu sous le nom d'*Antinoüs du Capitole*.



Giroust pinx^t. Normand Sculp^t.

Planche vingt-troisième. — Les Machabées (*). *Tableau de* Giroust.

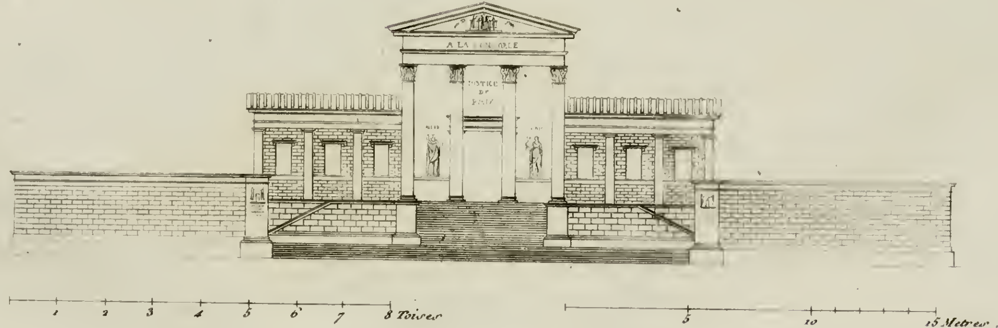
168 ans avant J. C., le roi Antiochus Epiphanes entreprit de forcer les Juifs à abjurer leur religion. La résistance qu'ils lui opposèrent le porta à la persécution et aux violences. Eléazar, vieillard vénérable et l'un des docteurs de la loi, fut la première victime du monarque syrien. Le roi ordonna sa mort, et voulut ensuite obliger sept jeunes hébreux, tous frères, de manger des viandes défendues. Ils refusèrent d'obéir, et périrent successivement par divers supplices. Après avoir raconté avec détail la mort des six aînés, l'auteur du livre des Machabées rapporte que le roi essaya de corrompre le plus jeune par de flatteuses promesses. Antiochus l'assura par serment qu'il le rendrait riche et le mettrait au nombre de ses favoris, s'il abandonnait la loi de ses pères. Mais voyant que ce jeune homme persistait dans son refus, il fit appeler sa mère et la pressa d'inspirer à son fils d'autres sentimens. Elle promit d'obéir, mais elle l'exhorta au contraire, en lui parlant dans la langue de leur pays, à mériter, par sa constance, de partager le supplice de ses

(*) C'est pour se conformer à l'usage reçu, qu'on donne aux martyrs dont ce tableau représente le dévouement le nom de *Machabées*. Leur supplice est décrit au septième chapitre du second des livres qui portent ce titre; mais l'écrivain hébreu ne les nomme point, et on ne doit pas les confondre avec Judas Machabée et ses frères qui combattirent courageusement les ennemis du peuple hébreu.

frères. Alors l'enfant menaça le roi de la vengeance du Tout-Puissant, et ne témoigna d'autre desir que celui d'être réuni à ses frères par une mort glorieuse. Antiochus ne put retenir sa colère, et il ordonna que ce jeune homme et sa mère fussent conduits au supplice.

Dans la représentation de ce sujet, l'artiste s'est un peu écarté de la vérité historique. Il suppose que la mère exhorte le plus jeune de ses enfans à persévérer dans sa croyance, au moment même où les autres sont envoyés à la mort.

Ce tableau, dont les figures sont de proportion petite nature, a fait honneur à l'artiste, et est exposé maintenant au Muséum de Versailles.



Barthelemy Vignon inv.

Normand Sculp.t

Planche vingt-quatrième. — Projet de Façade d'un tribunal de paix, édifice qui répondrait, parmi nous, aux prétoires des Romains.

Ce projet de M. Barthélemi Vignon, a été couronné par un juri composé d'artistes. Il offre un aspect imposant, noble et élégant; le péristile du milieu rappelle les portiques de ces deux jolis petits temples de Pola, en Istrie, que le voyageur contemple avec tant de plaisir. On ne saurait trop reproduire ces agréables modèles que l'antiquité semble avoir créés pour devenir des types éternels d'un goût pur, noble, sage, fait pour plaire à tous les yeux sensibles aux charmes des proportions et de l'harmonie des formes.

Ce retour aux principes des Grecs, nos maîtres dans les arts, est fait pour honorer la nation qui saura les maintenir avec constance, et les appliquer dans toutes les occasions où ils pourront s'allier comme ici avec les convenances et les besoins d'un programme sagement réfléchi.

On ne renouvellera point l'observation faite antérieurement (*), sur l'importance du soubassement et le nombre des marches, ce sont des espèces d'encadrement que l'on a coutume d'ajouter au dessin du corps d'un édifice, pour lui donner plus de grandeur et de majesté, mais que la grande dépense empêche presque toujours de réaliser. Heureux si

(*) Planche vingtième de ce volume.

nous pouvions obtenir seulement l'entier isolement de tous nos édifices publics, perpétuellement encombrés de masures, la plupart dépourvus de places et des percés nécessaires pour les laisser apercevoir! Le siécle de Bonaparte nous promet de donner cet éclat à la majeure partie de ceux dont nous pouvons nous honorer; et déja le Louvre, le Luxembourg, les Tuileries, le portail S. Sulpice, Notre-Dame, etc., etc., éprouvent les effets de cette vigilance et de cette sage prévoyance qui s'appliquent en même temps à tous les objets d'utilité publique, et dont une gloire solide et durable sera la récompense.

L. G.



Rubens pinx.t Normand Sculp.t

Planche vingt-cinquième. — L'Education de Marie de Médicis. Tableau de la galerie du Luxembourg ; par Rubens.

Le lieu de la scène est la grotte de la fontaine Castalie. Minerve enseigne à la jeune princesse les élémens des sciences. Apollon, couronné de lauriers, lui inspire l'amour des beaux-arts, dont on voit les attributs groupés avec l'égide de la déesse. Les Grâces président à l'éducation de Marie; l'une d'elles lui présente une couronne de fleurs, et Mercure descend du ciel pour lui faire don de l'éloquence.

Si les figures d'hommes, et surtout celle de Mercure, offrent ces formes pesantes qu'on n'a que trop souvent occasion de reprocher à Rubens, les femmes sont dessinées avec plus de délicatesse. L'attitude des Graces est élégante ; celle de Marie est simple, et son expression a de la justesse et de la naïveté. Les teintes du fond, riches, douces et harmonieuses, font ressortir avantageusement les carnations des Graces. Rubens avait représenté deux de ces figures sans aucun voile. Depuis elles ont été couvertes, en partie, par une main étrangère. On a cru devoir ne reproduire, dans la gravure, que la seule draperie qui ait été peinte par Rubens.

Le manteau de Mercure est jaune, et sa cuirasse d'un bleu foncé. La jeune princesse a une robe d'une couleur laqueuse, sur laquelle brillent quelques pierreries. Le vêtement d'Apollon est d'un rouge éclatant qui s'unit très-bien avec le ton vigoureux des

carnations. Rubens a employé un moyen ingénieux pour porter, sur les Graces, la lumière principale. Il a placé, dans le haut du tableau, un rideau cramoisi, qui forme avec la figure de Mercure une seule masse d'ombre, et jette de larges demi-teintes sur Minerve et sur Marie de Médicis. Les accessoires qui enrichissent le premier plan sont touchés avec vigueur et concourent au bel effet de l'ensemble.





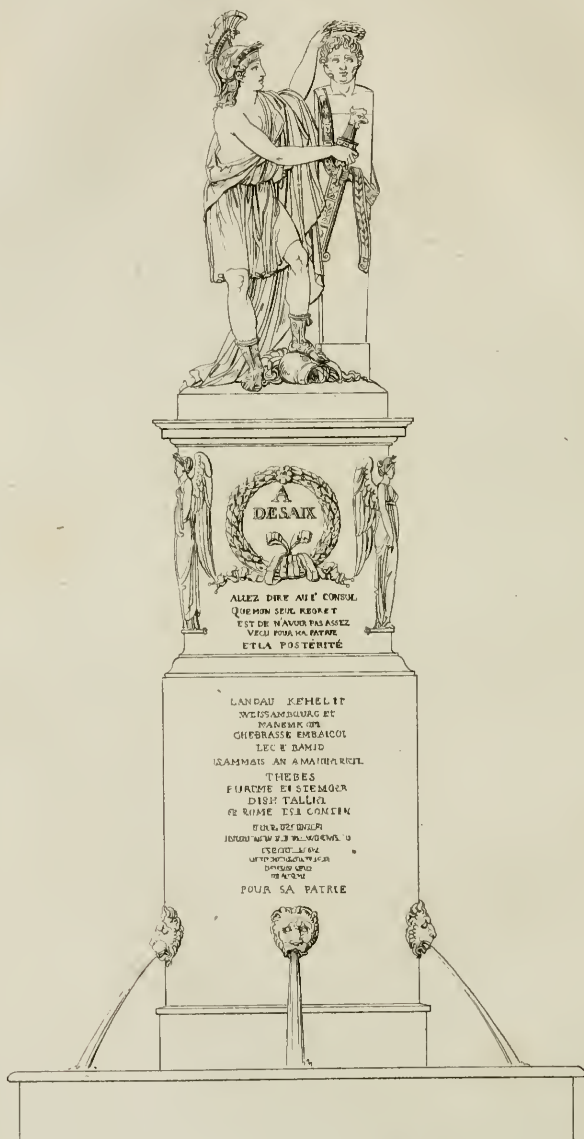


Raphël pinxt. Normand Sculpt.

Planche vingt-sixième. — L'Espérance. Tableau de la galerie du Muséum ; par Raphaël.

Ce tableau est placé immédiatement au dessous de celui qui représente *la Charité*, dont on a donné le trait à la page 19.e de ce 5.e volume. Il a les mêmes proportions, et est exécuté de la même manière.

L'une des vertus théologales, l'Espérance, est ici représentée sans attributs ; mais ses mains jointes, son œil fixe, et cette attention mêlée d'inquiétude que Raphaël a si bien exprimée sur sa figure, la font aisément reconnaître. Même simplicité, même vérité dans l'attitude des deux Génies qui l'accompagnent. L'un annonce le calme et la sécurité ; l'autre, pressant fortement ses mains contre sa poitrine, a une expression plus prononcée. C'est ainsi que, sans contrastes affectés, ce grand peintre a su rendre les différentes nuances du même sentiment. Considéré sous le rapport pittoresque, ce tableau offre les mêmes beautés que celui de *la Charité*. On peut lui appliquer les éloges qu'on a donnés à ce dernier.



Percier inv. Normand Sculp.

Planche vingt-septième. — Monument élevé sur la place Thionville (ci-devant Dauphine), au général Desaix.

Ce monument, élevé par la reconnaissance et l'admiration, rappelle un héros qui sut unir les vertus du sage aux talens du guerrier. Né dans la classe de la noblesse, Desaix, dès le commencement de la révolution, embrassa la cause de son pays, avec la loyauté qui dirigea toujours ses actions ; et les persécutions qu'il essuya, à une époque désastreuse, n'eurent pas le pouvoir de changer ses sentimens. Dans tous les grades où il passa successivement, il jouit du respect et de la confiance des soldats. Nommé général en chef de l'armée du Rhin, il arrêta les progrès de l'ennemi, en l'obligeant à perdre un temps précieux devant une simple forteresse (*). C'est ainsi qu'il mérita de partager la gloire de l'armée d'Italie, dont sa résistance héroïque rendit les progrès plus faciles. A peine une armistice eut-elle été conclue que Desaix visita les lieux où cette armée avait opéré tant de prodiges. Il voulait à la fois étudier l'art militaire, et rendre hommage au génie. Depuis cette époque il suivit la fortune de Bonaparte. Lors de l'expédition d'Egypte, Desaix fut choisi un des premiers pour contribuer à son succès. On sait comment il répondit à la confiance d'un héros Les Mameloucks furent repoussés jusque dans les déserts qui confinent à la Haute Egypte, et le plus brave de leurs chefs, Mourad-Bey, mit toute sa gloire à éviter Desaix. Dans ces contrées où il fallait

(*) Kelh, vis-à-vis Strasbourg, de l'autre côté du Rhin.

tout créer, le vainqueur organisa une administration douce et sage. Le nom de *sultan juste* qui lui fut décerné par les peuples soumis, malgré les préventions nationales, attestera toujours avec quel ménagement il usa des droits de la victoire.

Desaix revenait en Europe, d'après un traité solennel, lorsque l'amiral Keith s'empara du bâtiment qui le portait. Dans ce moment pénible pour une ame fière, le général français conserva toute sa dignité; le peu de paroles qu'il adressa à l'ennemi qu'il n'avait pu combattre furent des reproches d'avoir violé la foi jurée.

Cependant le premier consul méditait alors cette campagne que peut-être la postérité regardera comme fabuleuse. Il appela près de lui son ami fidelle. A peine arrivé près de la plaine de Marengo, Desaix commande une division de l'armée; on en vient aux mains sur toute la ligne : également éprouvés par dix ans de combats, les Français et les Autrichiens font des prodiges de valeur. Un instant, l'armée de la république a du désavantage. Le premier consul voit tout, répare tout. Desaix est un de ceux sur lesquels il a le plus compté, pour fixer le sort de la bataille dans cette journée décisive. Une attaque impétueuse et soudaine, opérée par Desaix, à la tête de ses braves, arrache la victoire à l'ennemi; mais Desaix ne partagera point les honneurs du triomphe. Frappé d'un coup mortel, il expire, et ses dernières paroles peignent les sentimens qui l'ont toujours animé. « Allez, dit-il au fils du consul Le Brun, allez dire au « premier consul que je meurs avec le regret de n'avoir « pas assez vécu pour ma patrie et la postérité (*). »

(*) M. Regnault a fait un tableau représentant la mort de Desaix. On en donnera le trait dans cette collection.



Perrier inv.t

Normand Sculp.t

Planche vingt-huitième. — Bas-relief du Monument érigé à Desaix.

La France pleurait encore Desaix, lorsque des admirateurs de ce héros formèrent le projet de lui élever, à Paris, un monument noble et simple. Le gouvernement applaudit à leur zèle, et un concours fut ouvert en l'an 9. Le programme était ainsi conçu : « Le sujet proposé est « une fontaine publique, destinée, par son ensemble et « par ses ornemens, à rappeler les circonstances les plus « mémorables de la vie du héros que la France regrette. « La dépense ne pourra excéder 25,000 fr. »

M. Percier, architecte du palais du premier consul, obtint le premier prix, et fut chargé de l'exécution. Le second prix, consistant en une médaille de 500 fr., fut accordé à M. Famin. M. Barthélemy Vignon remporta le troisième.

Le monument de M. Percier consiste en une colonne sur laquelle est placé un therme qui soutient le buste de Desaix. La France, armée et vêtue à l'antique, place sur la tête du héros une couronne, symbole de l'immortalité. Ce groupe est exécuté en pierre par M. Fortin. La figure de la France a environ 8 pieds de proportion. Plus bas, est l'inscription: à Desaix, sous laquelle on a gravé les dernières paroles, et le bas-relief dont on donne ici le trait. On y voit deux Victoires ailées, dont l'une grave sur un écusson les noms de *Keil* et de *Marengo*. Près d'elle, est le fleuve du Rh[illegible] appuyé sur son urne. Du côté opposé, une a[illegible] Victoire inscrit les mots *Thèbes*, *Pyramides*, [illegible]

rappellent la prise de la capitale de la Haute-Egypte, et une des victoires de Desaix. Près de cette figure est le fleuve du Nil, distingué par ses attributs et par le sphynx dont il est accompagné. Entre les deux fleuves s'élève un trophée d'armes et de drapeaux, parmi lesquels on distingue les croissans et les queues de cheval des Ottomans, ainsi que les aigles autrichiennes.

Ce monument a réuni tous les suffrages par sa simplicité et son élégance. Il fut terminé le 25 prairial an XI — 1803, jour anniversaire de la bataille de Marengo. Les figures, dessinées avec pureté, font honneur au ciseau de M. Fortin. La hauteur du monument, à partir du piédestal, est de 24 pieds. Autour de ce piédestal on a gravé, sur un marbre blanc, les noms des souscripteurs.



Parmesan pinx.t *Normand Sc.*

Planche vingt-neuvième. — La Vierge, l'Enfant-Jésus et S.te Marguerite. Tableau de la galerie du Muséum; par le Parmesan.

La Vierge assise présente l'Enfant-Jésus à sainte Marguerite, désignée par le dragon dont on aperçoit la tête. Cette sainte est à genoux : son attitude, son regard, tout en elle exprime la tendresse et le respect. On voit, près de la Vierge S. Benoît abbé : un Ange et S. Jérôme, tenant un crucifix, sont de l'autre côté du tableau.

Quelque vicieux que soit ce rapprochement de personnages, qui ont vécu à des époques différentes; l'idée de placer, dans une même composition, Jésus enfant et un crucifix, est encore plus répréhensible.

La figure de sainte Marguerite et celle de l'Enfant sont les seules qui aient de l'expression. La Vierge détourne la tête d'une façon presque dédaigneuse. A l'exception du clair obscur, large, et bien entendu tout ce qui tient au coloris est médiocre; le ciel, dont les teintes ont sans doute été altérées par le temps, est presque aussi vert que l'arbre placé derrière la Vierge : ce ton vert se mêle plus ou moins à ceux des draperies. La Vierge a une espèce de gaze jaune sur son vêtement, d'un vert foncé; sa robe, dont on aperçoit que l'extrémité inférieure, est de couleur de pourpre. L'Enfant n'a qu'un linge autour du corps. La tunique de sainte Marguerite est verte, et son manteau d'un jaune doré : un bout de fourrure blanche descend de son épaule sur son bras. La draperie de S. Jérôme est rouge : celle de S. Benoît et sa mitre sont enrichies

d'or et de pierreries. Les carnations n'ont aucune délicatesse, et les ombres ont poussé au noir.

Avec tant de parties défectueuses, ce tableau est cependant l'ouvrage capital d'un grand maître. Le goût de dessin en est si fier et si élevé (quoiqu'il ne soit pas exempt d'incorrections), qu'il donne à la composition l'aspect le plus imposant. Si l'expression de la plupart des têtes n'est pas assez motivée, elles ont toutes néanmoins un grand caractère. La figure de S. Jérôme, particulièrement, est digne de Raphaël ou de Michel-Ange. Le Parmesan, admirateur de ces sublimes artistes, est un des peintres qui ont le mieux saisi leurs beautés.

Ce tableau est peint sur bois : il a 6 p. 10 p. de haut sur 4 p. 6 p. de large. Il vient de l'église des religieuses de sainte Marguerite de Bologne. On conserve à Rome, dans la galerie Colonne, un tableau semblable à celui-ci. Plusieurs connaisseurs prétendent que c'est une copie, quoi qu'on la fasse passer pour un original. Au reste, on n'a jamais élevé un semblable doute sur celui du Musée Napoléon.



Normand Sculpt.

Planche trentième. — Vénus Genitrix, statue antique de la galerie du Muséum.

L'attitude de cette figure se rapproche beaucoup de celle qu'on donne à Vénus *Genitrix* sur les médailles romaines. On adorait, sous ce nom, Vénus mère d'Enée, fondateur de l'Empire. La grace et une noble simplicité caractérisent cette belle statue. Sa draperie légère dessine parfaitement le nu qu'elle laisse entrevoir et forme des plis élégans. La main qui tient la pomme est moderne : la tête est d'une grande beauté ; elle avait été détachée du corps, et a été rajustée : les cheveux sont traités par petites masses à la manière étrusque : les oreilles sont percées pour recevoir des pierres précieuses.

Ce charmant ouvrage a été long-temps exposé aux injures de l'air dans les jardins de Versailles, d'où on l'a transporté au Musée Napoléon.



Dufresnoy pinxt. Normand Sculpt.

Planche trente-unième. — Des Nymphes et des Nayades. Tableau de la galerie du Muséum; par Alphonse-Dufresnoi.

Ce tableau, dont les figures ont environ deux pieds de proportion, représente une scène champêtre rendue d'une manière historique. La composition en est très-agréable, le dessin a de la finesse et de la correction : le coloris en serait digne d'éloge, si les fonds ne tiraient pas trop sur le vert et le bleu. L'Artiste a voulu donner de la délicatesse aux carnations, mais il en a rendu les teintes un peu livides. Quoi qu'un pareil sujet ne demande pas des expressions très-prononcées, on désirerait que les têtes eussent moins de froideur. Les couleurs des draperies sont choisies avec intelligence. La Nymphe, qui s'appuie sur son urne, a une tunique rouge et un manteau d'un bleu léger. Les tons des autres draperies sont plus ou moins rompus : la figure qui attache la guirlande à une branche d'arbre est vêtue d'une robe de couleur changeante, où le violet domine. Celle de la Nayade, qui tient un roseau, est d'un jaune aurore; et la draperie, qui tombe de ses épaules, d'un bleu foncé. La figure du premier plan a sur l'épaule un bout de draperie violette recouverte d'un manteau jaune.

Le fond et les accessoires sont exécutés avec soin; on voit que l'auteur de ce tableau avait long-temps médité sur son art.

La grande étude que Dufresnoi faisait de la théorie ne lui permit pas de s'adonner beaucoup à la pratique,

Il reste de lui peu de tableaux ; mais son poëme sur la peinture suffit à sa réputation.

Cet Artiste naquit à Paris en 1611 ; il fut d'abord destiné à la Médecine, mais son penchant pour les Arts s'opposa aux intentions de sa famille. Il reçut pendant deux années les leçons de Perrier et de Voüet. A l'âge de 21 ans, il partit pour Rome, où il eut beaucoup de peine à subsister : deux ans après, Mignard arriva dans cette ville ; il avait contracté chez Voüet une amitié intime avec Dufresnoi ; ils étudièrent ensemble et se communiquèrent leurs observations sur les ouvrages des grands maîtres. Dufresnoi, plus savant dans l'Histoire, plus profond dans la Théorie, donnait à son ami d'utiles conseils, et celui ci lui enseignait la pratique de l'art. Lorsqu'ils revinrent en France, ce dernier, plus praticien, entreprit un grand nombre d'ouvrages, et fit part de l'ais nce qu'ils lui procurèrent à l'ancien compagnon de ses études ; il le logea chez lui plusieurs années ; mais Dufresnoi, étant devenu paralytique, se retira auprès de son frère au village de Villiers-le-Bel, et y mourut en 1665 à l'âge de 54 ans.

Son poëme latin sur la peinture jouit d'une haute estime parmi les amateurs et les artistes. L'auteur s'occupa toute sa vie de le revoir et de le corriger ; il mourut avant de pouvoir le livrer à l'impression. Depiles en a donné une édition accompagnée d'une traduction française et d'observations. Reynolds a enrichi de remarques la traduction qu'on en a faite en Angleterre.



Suvée pinxt. *Normand Sculpt.*

Planche trente-deuxième. — Madame de Chantal recevant de S. François de Sales l'Institut de son ordre. Tableau de Suvée, *figures de grandeur naturelle.*

Jeanne-Françoise Frémiot de Chantal naquit à Dijon, en 1572, d'une famille distinguée dans la magistrature. Ses parens lui firent épouser le baron de Chantal, aîné de cette maison; elle n'avait que 28 ans lorsqu'elle perdit son époux, tué par accident à la chasse : alors elle fit vœu de ne se point remarier; et, se consacrant aux exercices de piété, elle ne pensa plus qu'à élever ses enfans et soulager les infortunés. En 1604, elle eut occasion de connaître S. François de Sales, et se mit sous sa direction. Lorsqu'il lui fit part de son projet d'établir l'ordre de la Visitation, elle entra dans ses vues et jetta les fondemens de cet ordre à Anneci en 1610. Elle s'occupa d'augmenter le nombre de ces monastères jusqu'au moment de sa mort, arrivée en 1641. Le pape Benoît XIV la béatifia en 1751, et, en 1767, elle fut canonisée par Clément XIII.

M. Suvée, membre de l'ancienne académie de peinture, et directeur actuel de l'école française des beaux-arts à Rome, a représenté le moment où S. François de Sales bénit madame de Chantal, après lui avoir donné l'institut de l'ordre qu'elle a fondé. Ce tableau est correctement dessiné : la couleur en est vraie, et la simplicité de la composition convient parfaitement au sujet. Il fut d'abord placé à l'autel d'une chapelle dans l'église de Saint-André-des-Arcs, à Paris. On le voit maintenant au Musée de Versailles.



Raphael pinx^t. Normand Sculp^t.

Planche trente-troisième. — Sainte-Cécile, S. Paul, la Madeleine, S. Jean et S. Augustin. Tableau de la galerie du Muséum; par Raphaël.

Raphaël a su donner de l'intérêt à cette composition qui, par la bizarrerie de son ensemble, semblait ne pouvoir offrir que de la froideur. Obligé de réunir, dans un même tableau, des personnages qui n'ont pas été contemporains, il a trouvé le moyen de les présenter sous un aspect historique.

Les *Gloires*, dans la plupart des tableaux de dévotion, ne sont que des accessoires plus ou moins inutiles, celle-ci est une partie importante du sujet. Sainte Cécile entend un concert d'anges, elle lève les yeux au ciel, et ses instrumens échappent de ses mains. L'attention des autres personnages est graduée selon leur âge et leur caractère; mais aucun d'eux n'exprime une émotion aussi vive que celle de la sainte.

Ce tableau est mis au rang des chef-d'œuvres de Raphaël. Si les carnations sont un peu rouges, si les contours ont quelque sécheresse, que de beautés rachètent ces défauts! Les anges ont des formes célestes et aériennes, et les couleurs fuyantes et lumineuses de leurs vêtemens, semblent participer les unes des autres. Sainte Cécile a une robe à fond d'or, sur laquelle se dessinent des fleurs bleues. La bande d'étoffe placée sur son sein est brune et ornée de pierreries. Ses manches sont d'une gaze légère et transparente, au travers de laquelle l'œil découvre ses formes gracieuses. Cette gaze paraît encore au bas de sa robe, et, en tombant sur ses pieds, laisse

entrevoir un cilice. Idée heureuse et rendue avec la plus grande vérité ! La Madeleine, dont la beauté peut être comparée à celle de Sainte Cécile, a sur la tête un voile transparent qui retombe avec grace sur ses épaules. La manche de sa robe est d'un bleu léger nuancé de jaune. Sa tunique est violette, mais les parties lumineuses en sont presque blanches. S. Paul a un manteau rouge et une tunique verte. Le choix de ces couleurs n'est point arbitraire en peinture ; elles ne contribuent pas moins à faire reconnaître cet apôtre, que le grand caractère de sa tête, sa barbe noire, courte et épaisse, et l'épée dont il est armé. S. Jean, désigné par l'aigle qui est à ses pieds, a un manteau vert ; et les habits pontificaux de S. Augustin sont enrichis d'or.

Ce superbe tableau était à Bologne, dans l'église de *S. Giovanni in monte.* Il a 7 pieds de haut sur 4 pieds de large. Les figures sont de grandeur naturelle. Il commençait à se détériorer ; mais depuis son arrivée en France, il a été enlevé de dessus bois et remis sur toile, avec le plus grand succès.



Normand Sculp.t

Planche trente-quatrième. — Matrone romaine. Statue antique de la galerie du Muséum.

Cette statue est en marbre de Paros ; elle a longtemps été placée dans la grande galerie de Versailles ; et les différentes descriptions la désignent toujours sous le nom de *Vestale.* On peut croire cependant que le sculpteur n'a point eu l'intention de représenter une de ces vierges sacrées. L'autel est moderne et a été ajouté par Girardon, lorsque cet artiste fut chargé de restaurer la statue dont il a aussi fait la tête.

Les rédacteurs de la Notice du Muséum paraissent portés à croire que cette figure est une matrone romaine. L'autorité de Winckelmann fortifie leur opinion. C'est ainsi qu'il s'exprime au chapitre V du IV.e livre de son *Histoire de l'Art chez les Anciens* : « Les savans ayant trouvé différentes figures avec la « tête couverte du manteau, ont pris en général « cette draperie pour l'ajustement des vestales, tandis « qu'elle n'est propre qu'aux femmes. Tous les an« tiquaires semblent surtout s'accorder à nommer « *vestale* une tête du cabinet Farnèse, sans songer « qu'il lui manque le principal caractère, savoir la « mitre, ou d'avoir la tête ceinte d'une large bande « qui descend sur les épaules. C'est ainsi que sont « figurées deux têtes rapportées par Fabretti, l'une « exécutée sur une plaque de métal, l'autre sur un « onyx..... Une vestale serait aussi reconnaissable « par une draperie ou un voile singulier, nommé « *suffibulum*, qui leur prenait par dessus la tête, et

« était d'une forme carrée oblongue. Les deux bouts « d'une pareille mitre descendent sur la poitrine « d'une figure plus petite que nature, conservée « dans le palais Barberini. La tête antique manquant « à cette figure, le restaurateur moderne lui a donné « une tête d'Isis.

Les parties vraiment antiques de la statue dont on donne ici le trait, n'offrent aucunes traces de ces voiles ni de cette mitre dont parle Winckelmann. Il est probable que la statue exposée sous le n.° 95, et qui se trouvait aussi à Versailles, a servi de modèle à Girardon. Elle représente une dame romaine dont la tête est en partie couverte de son manteau.



Grandin pinx.t *Normand Sculp.t*

Planche trente-cinquième. — Le Prix du Chant ; par Grandin.

Cette scène gracieuse retrace avec goût les défis de bergers qu'on lit avec tant de plaisir dans Théocrite et dans Virgile. Les figures ont de la simplicité, de la correction ; le site est bien choisi, et la composition annonce un artiste pénétré des bons principes. Ce premier ouvrage de l'auteur fut exposé au salon de l'an 11. Les figures sont de grandeur naturelle.

Observations sur le tableau de Sainte Cécile. (Voyez la planche trente-troisième.

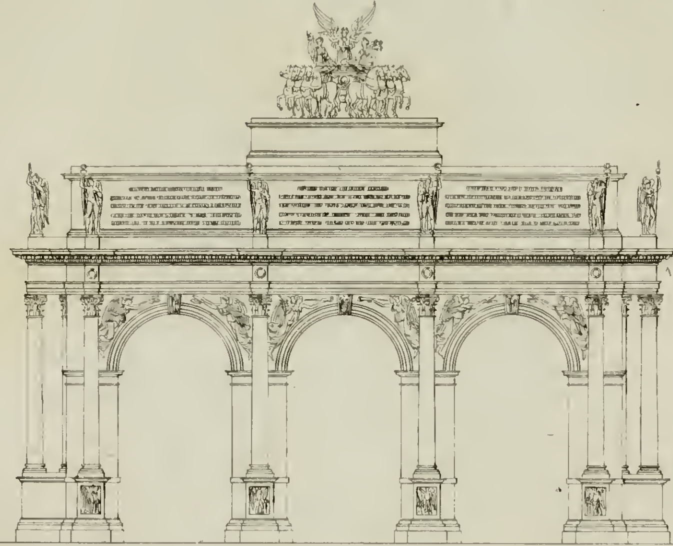
J'ai donné aux personnages représentés dans ce tableau les noms sous lesquels tous les auteurs les ont désignés, depuis Vasari, contemporain de Raphaël, jusqu'à M. de Lalande. Ces mêmes noms ont été conservés par les graveurs : on les lit au bas de la belle estampe que R. Strange publia en 1771.

Un littérateur, qui décrit depuis quelque temps les tableaux du Muséum, a rejeté cette tradition fondée sur les convenances et conforme à toutes les idées reçues. Selon lui, ce tableau représente *le Martyre de Sainte Cécile.* S. Paul, qu'il est impossible de méconnaître, tant Raphaël a eu soin de le caractériser, n'est dans cette Notice qu'*un bourreau.* S. Jean, quoiqu'on voye son aigle auprès de lui, est *un jeune Néophyte qui prend le plus vif intérêt au sort de Sainte Cécile.* La Madeleine, tenant son vase de parfums, n'est plus *qu'une compagne de la Sainte.* Enfin S. Augustin est *un prêtre qui assiste Sainte*

Cécile à ses derniers momens; quoiqu'il soit plus que douteux que les payens ayent jamais permis aux prêtres chrétiens de se revêtir de leurs habits pontificaux en une semblable circonstance. C'est ainsi qu'en partant d'un faux principe, on accumule les erreurs. J'ai dû justifier le parti que je prenais de conserver aux figures de ce tableau leur véritable nom. S'il était possible d'ailleurs que Raphaël eût voulu représenter un martyre, l'immobilité des figures serait un défaut inexcusable, et le premier peintre du monde, l'homme de génie dont les compositions sont l'objet de l'étude et de l'admiration des artistes, n'offrirait, dans celle-ci, au lieu d'une idée ingénieuse, qu'un assemblage insignifiant de figures dénuées de l'expression et du mouvement que le sujet aurait exigé.

Au reste, cette remarque n'a point pour but de critiquer un écrivain dont je respecte d'ailleurs les lumières; mais ayant sur le sujet de ce tableau une opinion opposée à la sienne, j'ai dû prouver que celle à laquelle je me suis attaché est fondée sur des autorités si unanimes et si imposantes, qu'il ne semble pas permis d'émettre maintenant une opinion nouvelle.

L.



*Famin inv^t^* *Normand Sculp^t^*

Planche trente-sixième. — Projet d'un arc de triomphe; par Famin.

La composition présentée sur la planche 36.e, et qui a obtenu le prix dans un concours public, est remarquable par la pureté du style, son caractère puisé dans les productions de l'architecture antique, sa richesse et son effet pyramidal.

On pourrait donner à ce monument, pour le désigner avec précision, le nom de *portique triomphal*, car c'est plus qu'un arc de triomphe, puisqu'il a trois arcs d'une égale dimension, et que les arcs antiques les plus somptueux n'ont communément qu'un grand arc pour le passage du triomphateur, et deux plus petits pour le cortége et pour le peuple qui les accompagnait en foule.

Cette magnificence et cette légèreté réunies dans le monument ici présenté, seraient très-convenables à reproduire dans l'une de ces fêtes où l'art fait revivre, avec la promptitude qu'exigent les circonstances, des amphithéâtres, des temples, des portiques que les anciens consacraient à la postérité par les matières les plus durables. Chez eux, la solidité des masses faisait partie de ce caractère immuable qu'ils imprimaient surtout à leur architecture; tandis que l'élégance et la légèreté semblent suffire à la fragilité des nôtres, et peindre à la fois l'inconstance souvent reprochée aux Français.

Qu'importe en effet qu'un monument soit léger et délicat, même à l'excès, s'il ne doit pas durer longtemps; il lui suffit d'avoir conquis les suffrages par la hardiesse de la pensée ou par la fraîcheur de son exécution, bientôt on n'en parlera plus, et quelque autre

enfant de la mode viendra le dépouiller de sa gloire, pour se la voir aussi ravir à son tour; mais ce n'est pas ainsi que les Romains nous ont transmis des monumens et des leçons, leurs fêtes étaient plus brillantes que les nôtres, et ils en éternisaient la pompe par des édifices encore debout après deux mille ans d'existence; ils ne sont pas toujours légers, ils sont toujours durables, et, d'accord avec les récits de l'histoire, ils nous forcent à l'admiration pour un peuple non moins grand par les monumens des arts que par les exploits de ses armes.

Ce n'est point aux artistes que l'on doit reprocher cette tendance à la futilité, ils s'efforcent au contraire de puiser, à la source du beau, ces grands traits caractéristiques qui pourraient le fixer parmi nous, si, comme chez les anciens, une partie des produits de la victoire était consacrée à l'érection d'un arc de triomphe, d'une nature colossale, ou de tout autre monument.

Dans celui-ci, le style consacré par les Romains est parfaitement saisi, les détails bien choisis et appliqués avec goût et convenance. Nul doute que s'il était transmis au marbre par l'exécution, il n'illustrât le siécle qui le verrait ériger à la gloire de ses héros, et qu'il ne fût possible de lui rendre alors un peu de cette solidité des masses qui brave les efforts du temps et qui semble lui dire: « Ici, ta part est faite; tu peux longtemps mu-
« tiler, détruire, miner et ronger les surfaces, mais tu
« briseras plus d'une faux, et tu n'atteindras pas à ce
« noyau si ferme et si bien acotté : les siécles passeront
« devant lui avec respect, et, loin de les augmenter, ils
« s'empresseront de réparer tes outrages. »

L. G.



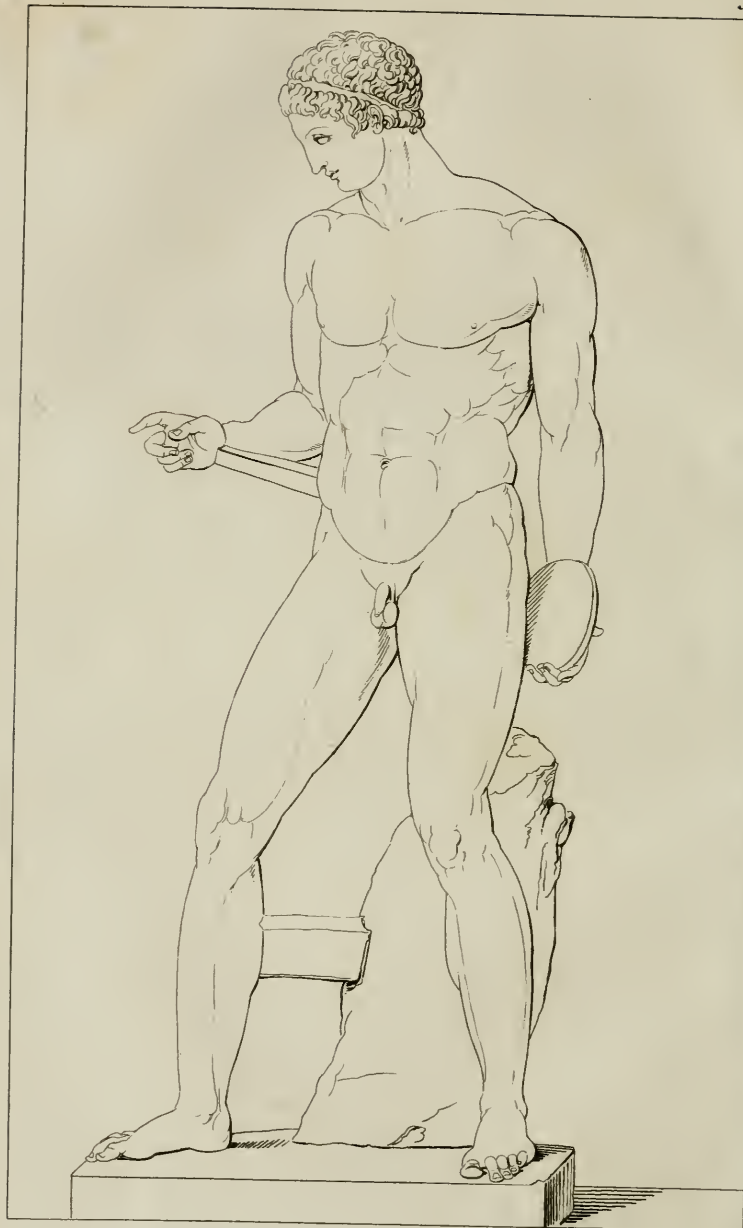
Rubens pinx.t Normand Sculp.t

Planche trente-septième. — Henri IV délibère sur son mariage futur. Tableau de la galerie du Luxembourg; par Rubens.

L'Hymen et l'Amour présentent au roi le portrait de Marie de Médicis; l'Amour lui fait remarquer les graces de cette princesse. La France paraît inviter Henri à contracter une alliance que Jupiter et Junon, assis sur des nuages, semblent approuver. Deux petits Amours, placés sur le devant de la scène, jouent avec le casque et le bouclier du héros.

La beauté du pinceau ajoute un nouveau prix à cette composition poétique et gracieuse. La figure de Henri IV est une de celles qui prouvent que Rubens a été correct, lorsqu'il l'a voulu. Aucun artiste ne l'aurait mieux dessinée, et bien peu auraient su lui donner une physionomie aussi expressive. A en juger par les portraits de Henri IV qui nous été transmis, celui-ci doit être fort ressemblant. Son armure est enrichie de dorure, et offre des tons fiers et vigoureux sur lesquels se détache son écharpe de satin blanc. Le bout de draperie qui tombe sur ses genoux est rouge, et ses bottines sont de couleur fauve. La France a un manteau d'un bleu foncé. L'écharpe de l'Hymen est blanche. La draperie de Jupiter est rouge, et celle de Junon d'un jaune éclatant. Le portrait de la reine est touché avec beaucoup de délicatesse. Le peintre lui a donné un vêtement d'un violet tendre, qu'il a rehaussé par des pierreries. Sa fraise est d'une légèreté de pinceau admirable. Les teintes de ce portrait sont adoucies et représentent en effet une sur-

face plane, de sorte qu'en donnant aux autres personnages le relief et la vie, Rubens est parvenu à produire l'illusion la plus complète. Les carnations des deux petits Amours qui sont sur le premier plan ont toute la fraîcheur et la délicatesse qui conviennent à cet âge. Le dessin des figures de Jupiter et de Junon est lourd et incorrect; Rubens a néanmoins conservé à ces divinités le caractère qui les distingue. Les nuages qui soutiennent ce groupe, le char, les paons et l'aigle armé de la foudre, sont exécutés d'un pinceau brillant et vigoureux. Le fond rappelle, par la suavité des teintes, les belles campagnes du pays qu'habitait Rubens.



Normand Sculpt.

Planche trente-huitième. — Discobole en repos. Statue antique de la galerie du Muséum.

Ce jeune athlète, entièrement nu, tient dans sa main gauche le disque qu'il se prépare à lancer. Sa tête légèrement inclinée et son œil fixe expriment l'attention avec laquelle il mesure l'espace. Son front est ceint d'un bandeau, ornement des athlètes vainqueurs.

Cette figure est d'un bon style et d'une grande correction. Elle doit aux tenons réservés dans le marbre, et qu'on n'a point abattus, l'avantage d'être parfaitement conservée. Elle est en marbre pentélique, et vient du Musée du Vatican, pour lequel Pie VI la fit acheter. Elle avait été découverte à trois lieues de Rome, sur la voie Appienne, dans un lieu dit le *Colombaro*, où l'on pense que l'empereur Galien eut un palais.

Il existe dans le Casin de la Villa Borghèse, à Rome, une statue antique de Discobole, dans la même attitude que celle-ci; elle a servi de modèle pour les restaurations qu'on en a faites.

AVIS.

Le second volume de l'ouvrage intitulé : *Vies et Œuvres complètes des peintres les plus célèbres*, paraîtra le 20 pluviose prochain. Ce volume, formant la suite de l'œuvre de Dominique Zampieri, dit *le Dominiquin*, contient 69 sujets, parmi lesquels on distingue les cinq tableaux de la vie de S. André, qui décorent la tribune de S. André *della Valle*, à Rome,

et les quatre Evangélistes, formant les pendans de la coupole de la même église ; la célèbre flagellation de S. André, peinte dans une chapelle de S. Grégoire, au Mont Cœlius ; Suzanne avec les vieillards, tableau capital de la galerie de Dusseldorf ; l'histoire de Diane, en sept pièces ; l'Apparition de S. Janvier aux Napolitains, pendant une éruption du Vésuve (le dessin original est au Musée Napoléon) ; le célèbre plafond du palais Costaguti, en cinq pièces ; le Christ couronné d'épines, et un Narcisse, de la collection de M. Lucien Bonaparte ; les deux grands paysages du Musée Napoléon, où sont représentés Hercule tuant Cacus, et le combat d'Hercule et d'Achéloüs ; l'Ange gardien ; David jouant de la harpe, la communion de la Madeleine ; le Ravissement de S. Paul ; la Vierge à la Coquille ; Jésus chez Marthe et Marie ; la mort d'Hyacinthe ; Timoclée devant Alexandre, etc.

Les personnes qui ont souscrit pour un ou plusieurs exemplaires avant la lettre conserveront leur numéro d'inscription.

Afin d'éviter tout retard, Messieurs les souscripteurs des départemens sont invités à faire parvenir, à l'éditeur, le prix de ce volume, en y ajoutant 1 fr. 50 cent. pour le port.



Parmesan pinxt. Normand Sc.

Planche trente-neuvième. — La Vierge aux Anges.
Tableau de la galerie du Muséum; par le Parmesan.

La Vierge contemple avec tendresse l'Enfant Jésus endormi. Près d'elle, on voit plusieurs anges, dont l'un tient une urne de crystal (*).

Ce tableau est célèbre depuis longtemps sous le nom de la *Madonna del collo longo* (la Vierge au long col), à cause de l'extrême longueur que le peintre a donnée à cette partie de la figure principale. Il est digne, sous plusieurs rapports, de sa réputation. Quoique les proportions de la Vierge et de son fils soient un peu gigantesques, le dessin a de la correction et de la grandeur. Les têtes, et surtout celle de la Vierge, unissent la grace à la noblesse. Les plis des draperies sont larges et d'un excellent goût.

Le coloris de ce tableau est bien supérieur à celui de la Sainte Catherine du même maître, dont on a donné dernièrement la gravure (**). Le ton local est solide et vigoureux, sans être noir. Le clair-obscur est bien entendu; et, si les carnations n'ont pas toute la fraîcheur qu'on pourrait desirer, elles ne manquent cependant pas de vérité.

La Vierge est vêtue d'une robe gris de lin, tirant sur le vert, et d'un manteau bleu. Le rideau du

(*) On aperçoit dans le lointain une figure drapée à l'antique et tenant un rouleau. Le tableau n'était pas encore nettoyé lorsqu'on l'a dessiné, de sorte que l'artiste a pris pour une femme cette figure qu'on a reconnu depuis être celle d'un homme.

(**) Pl. 29, p. 65 de ce volume.

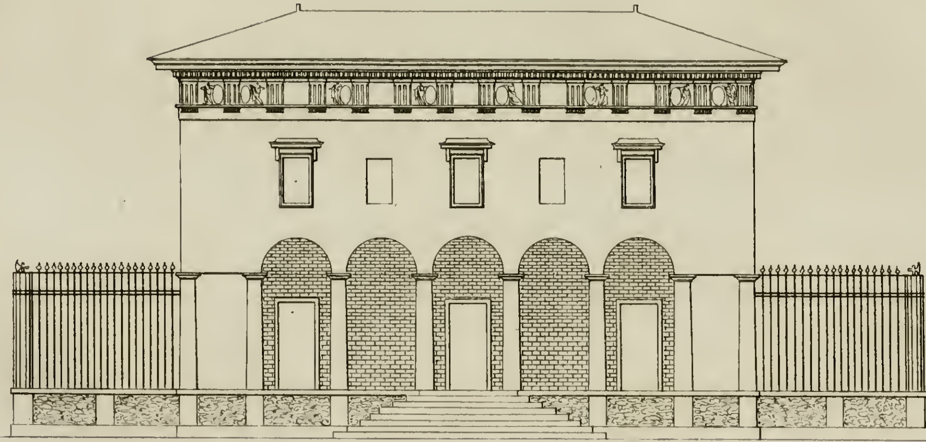
fond est jaune, et la doublure qu'on aperçoit près de la tête de la Vierge est de couleur de laque. Le pied de cette figure est appuyé sur un coussin vert ; celui de dessous est cramoisi.

Les colonnes sont bien modelées, mais le reste de l'architecture est d'un ton sombre et lourd qui se confond avec le ciel; de sorte que cette partie du tableau enfonce trop, et que les colonnes paraissent ne rien supporter.

Il est douteux que ce tableau soit celui dont parle Vasari, dans la Vie du Parmesan. C'est ainsi qu'il s'exprime : « Le Parmesan peignit, pour l'église de « *Santa Maria de' Servi*, à Parme, la Vierge tenant « dans ses bras son fils endormi ; à côté d'elle sont « quelques anges, dont l'un porte une urne de crystal, « dans laquelle brille une croix que la Vierge con- « temple. Il ne fut pas satisfait de cet ouvrage, et « ne le termina pas. On y admire cependant sa ma- « nière belle et gracieuse (*). Ou la description de Vasari n'est pas exacte en tous points, ou le Parmesan a fait deux ouvrages presque semblables. Dans celui-ci, qui est aussi terminé qu'aucune autre production de ce peintre, la Vierge regarde son fils. Quant à la croix, il n'a pas été possible de la découvrir dans le vase.

La figure principale est plus grande que nature; et le tableau a environ 7 pieds de haut sur 4 de large.

(*) Vasari, vite de' Pittori, scultori et architetti. Part. 3, vol. 2, p. 242.



Ledoux invt.

Normand Sculpt.

Planche quarantième. — Barrière d'Italie, au haut de la rue Mouffetard (autrefois barrière de Fontainebleau); par Le Doux.

Cette planche représente l'une des nombreuses productions dont un architecte moderne, justement célèbre par la fécondité de son imagination, a enrichi la nouvelle enceinte de la ville de Paris.

Ce pavillon décore l'entrée de cette capitale par la *barrière d'Italie*, sur la route de Fontainebleau, à l'extrémité de la rue Mouffetard; son aspect élégant et le jeu de son portique en colonnade rappellent un peu les compositions gracieuses dont Palladio a peuplé les environs de Vicence, sa patrie.

Combien le vulgaire ignorant n'a-t-il pas débité d'absurdités, et n'a-t-il pas fait de critiques aveugles et fausses sur ces monumens qui s'érigèrent tous à la fois et comme par enchantement, avec la clôture de Paris, peu de temps avant la révolution!

Vainement les oisifs de cette ville s'écrièrent alors, et ont répété depuis jusqu'à satiété, que c'était déployer trop de magnificence et dépenser trop d'argent pour des logemens de commis qui à peine verraient clair et pourraient placer un lit dans ces palais fastueux.

Comment les gens instruits et les hommes en place même, qui ont redit ou sanctionné par un silence approbatif ce jugement inepte et trivial, n'ont-ils pas senti qu'il n'était pas question d'un détail aussi mesquin dans une pareille entreprise, et que l'entrée de Paris, à chaque barrière, ne devait pas s'annoncer à l'étranger, qui s'en fait d'avance une si haute idée, comme l'entrée d'un pauvre village ou comme une méchante auberge sur une route de traverse.

Quoi ! les routes magnifiques dont toute la France est percée, n'aboutiraient à leur centre de réunion qu'à une misérable bicoque sans dignité, sans caractère, quand la moindre petite ville de guerre ou de commerce présente, avec une sorte de fierté qui en impose, ses larges fossés, ses murs formidables, ses tourelles et sa porte élevée.

Quoi ! des citoyens français, des soldats vainqueurs n'auraient qu'une masure pour abri, et les murs de Paris s'annonceraient comme la clôture d'un jardinier ? Quel raisonnement absurde et ridicule, et comment tant de gens d'esprit ont-ils osé le répéter? Assurément, si l'on peut faire un reproche fondé à cette enceinte nouvelle, c'est que les murs manquent de caractère et de fermeté; c'est qu'ils n'annoncent pas assez ce qu'ils doivent être, et ne sont pas assez distingués des clôtures des particuliers; ils n'ont pas cette épaisseur, cette solidité inaltérable à laquelle s'est opposée sans doute l'*économie*, mot funeste dont l'abus est si commun, et la juste application beaucoup trop rare.

Quoi ! c'est en arrivant d'Italie, et après avoir vu les murs de Rome et de Florence, de Florence surtout, où l'architecture est imposante jusqu'à paraître gigantesque, que l'on craindrait d'offrir, à des yeux encore frappés de cette magnificence, quelques bâtimens tant soit peu décorés. Vous qui n'êtes jamais sorti des murs de Paris, allez sur la route jusqu'à Fontainebleau ; là, le génie de François I.er brille encore dans ce château, que l'on pourrait prendre pour une ville; là, Serlio, Vignole, le Primatice, Philibert de Lorme, vous offriront des chef-d'œuvres dignes d'être admirés et reproduits par des Français émules des artistes de l'Italie.

L. G.



J. Cousin pinxt. Normand Sculp

Planche quarante-unième. — Un des Vitraux du Musée des Monumens français; peint par J. Cousin.

Ce vitrail, dont les figures sont de grandeur naturelle, est placé dans la salle dite du *seizième siécle*, près de celui dont on a donné le trait dans le 4.e volume de ce recueil (*). Le sujet en est également tiré de l'Apocalypse. Voici le passage que l'artiste a voulu rendre.

« Le sixième ange sonna de la trompette, et j'entendis une voix qui sortait des quatre coins de l'autel « d'or qui est devant Dieu; et il dit au sixième ange « qui avait la trompette : déliez les quatre anges qui « sont liés sur le fleuve de l'Euphrate. Aussitôt on dé- « lia ces quatre anges, qui étaient prêts pour l'heure, « le jour, le mois et l'année où ils devaient tuer la « troisième partie des hommes; et le nombre de cette « armée de cavalerie était de deux cents millions, car « j'en ouïs dire le nombre. Je vis aussi les chevaux « dans la vision, et ceux qui étaient montés dessus « avaient des cuirasses comme de feu, d'hyacinthe et « de soufre, et les têtes des chevaux étaient comme des « têtes de lions...... La troisième partie des hommes « fut tuée..... Et les autres hommes qui ne furent « point tués par ces plaies ne se repentirent point, etc. » (*Apocalypse, chap.* 9, *vers.* 13 *et suiv.*).

On voit que Jean Cousin n'a négligé aucuns détails de ce sujet. Dieu est dans le haut de la composition, et a près de lui l'autel d'or et l'ange qui sonne de la trom-

(*) Voyez pl. 67, p. 141.

pette. Les quatre anges sont reconnaissables à leurs ailes et à leur attitude menaçante. Derrière eux, on voit les guerriers montés sur leurs chevaux à têtes de lion. Pour donner une idée de l'immense multitude qui compose cette armée, l'artiste a multiplié, autant qu'il l'a pu, le nombre des figures. Les hommes présentent des attitudes variées d'abattement et de terreur ; quelques-uns ont déja été frappés et touchent à leur dernier moment.

Ce vitrail ne le cède point à celui dont il est le pendant, pour le grand caractère du dessin. Il retrace le goût fier et gigantesque de l'école florentine. On ne doit peut-être pas reprocher à J. Cousin la confusion et le défaut de perspective qu'on y remarque. Obligé de représenter, dans un espace donné et sur une hauteur et une largeur déterminées, un sujet aussi compliqué, il ne pouvait guères éviter cet entassement de figures.

La peinture sur verre offre à l'artiste peu de moyens de se montrer coloriste, dans la stricte acception du mot. Mais si, dans ce genre, il ne peut atteindre à une exacte imitation de la nature, il peut du moins mériter des éloges par la beauté et l'éclat de ses couleurs. Jean Cousin a tiré tout le parti possible d'une manière de peindre qu'il possédait parfaitement, et a rendu, par des tons riches et brillans, l'*autel d'or* et les cuirasses de *feu*, *d'hyacinthe* et de *soufre* dont le passage cité fait mention.



Normand Sc.

Planche quarante-deuxième. — Les Panathénées; fragment de bas-relief antique de la galerie du Muséum.

Les Panathénées ou grandes fêtes de Minerve furent d'abord instituées par Erichtonius, sous le nom d'*Athénées*. Dans la suite, Thésée y fit participer tous les peuples de l'Attique, et leur donna le nom de *Panathénées*. Elles furent divisées en grandes et en petites. Celles-ci étaient annuelles; les autres avaient lieu tous les cinq ans. Chaque ville de l'Attique et même chaque colonie athénienne regardait comme un devoir sacré d'assister à ces fêtes, ou d'y envoyer une députation, chargée d'offrir un bœuf à Minerve. On y distribuait trois sortes de prix, ceux de la course, de la lutte et enfin ceux de la poésie et de la musique. Le prix de ce dernier combat était une couronne d'olivier et une certaine quantité de cette huile excellente que fournissait l'Attique. Ces exercices étaient suivis de festins publics et de sacrifices qui terminaient la fête.

Ces cérémonies étaient communes aux grandes et aux petites Panathénées; mais ce n'était que dans les grandes qu'on portait processionnellement un navire orné du voile ou *peplum* de la déesse. Les Athéniens, de tout âge et de tout sexe, accompagnaient la marche en tenant à la main une branche d'olivier.

Le beau fragment dont on donne ici le trait faisait partie de la frise extérieure du temple de Minerve, à Athènes, dit le *Parthénon*. Il représente de jeunes Athéniennes à qui les ordonnateurs de la fête remettent les ustensiles du culte, qu'elles doivent porter pendant la marche.

D'après un passage de Plutarque (*Vie de Périclès*), on est fondé à présumer que ce bas-relief faisait partie des travaux auxquels présida Phidias. La pureté du style de ce morceau vient à l'appui de cette conjecture. Dans la notice des antiques du Muséum, on apprend qu'avant d'être nettoyé, ce marbre conservait quelques traces de la peinture *encaustique* dont les Grecs couvraient quelquefois la sculpture, et que les trous qui y paraissent encore doivent avoir servi à y établir des accessoires en bronze doré. Ce fragment est en marbre pentélique, et n'avait pas encore été gravé. Les figures ont environ deux pieds et demi de hauteur.



Philippe DeChampagne pinx.t

Normand Sculp.t

Planche quarante-troisième. — La Vierge au pied de la Croix. Tableau de la galerie du Luxembourg; par Philippe de Champagne. *Figures de grandeur naturelle.*

La mère de Jésus est plongée dans un abattement profond; ses yeux élevés vers le ciel sont remplis de larmes, et ses mains jointes tombent sur ses genoux. Près d'elle, on voit à terre la couronne d'épines et les clous qui ont servi à attacher Jésus sur la croix. On n'aperçoit de cette croix que l'extrémité inférieure. Le fond représente les murs de Jérusalem.

L'attitude de cette figure est simple et expressive. L'artiste a répandu sur tout l'ouvrage une teinte sombre et mélancolique parfaitement convenable au sujet. Les draperies ont de la vérité et sont d'une couleur vigoureuse. Un large manteau d'un bleu foncé enveloppe la Vierge. Sa tunique tire sur le violet, et le linge qu'on aperçoit près de son col est d'un brun mêlé de vert. Tous ces tons font ressortir la pâleur de sa physionomie. Ce tableau est très-bien peint, et on peut le regarder comme une des meilleures productions de Philippe de Champagne.

Notice sur Philippe de Champagne.

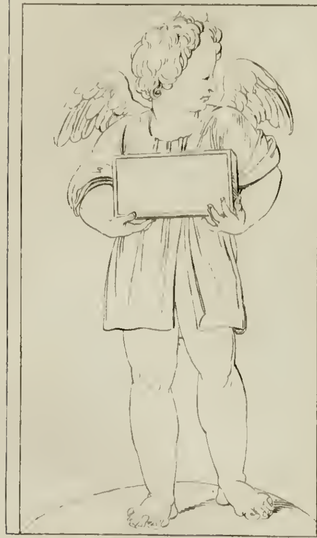
On serait tenté de placer cet artiste au rang des peintres français, en songeant qu'il est venu fort jeune en France, qu'il y a passé le reste de sa vie, et que la plupart de ses ouvrages ont été faits pour des églises de Paris. Cependant le lieu de sa naissance le met

au nombre des maîtres qui ont honoré, par leurs talens, l'école flamande.

Il naquit à Bruxelles, en 1602. Ses parens, peu favorisés des biens de la fortune, auraient desiré lui faire embrasser une profession lucrative; mais l'inclination que dès son enfance il témoigna pour la peinture, les engagea à le mettre successivement sous la discipline de deux peintres de Bruxelles, chez lesquels il dessina d'après nature des figures et des paysages. Fouquières, artiste distingué dans ce dernier genre, applaudit à ses progrès, et lui prêta ses dessins. Champagne parvint bientôt à imiter sa manière, avec tant de succès, que celui-ci se contentait de retoucher légèrement ses copies, et les faisait passer pour ses propres ouvrages.

En 1621, Champagne vint à Paris, dans le dessein de s'y arrêter quelque temps, et de partir ensuite pour l'Italie; il y fit plusieurs portraits qui furent très-estimés. Le Poussin, récemment arrivé de Rome, était alors à Paris. Champagne, admirateur de ses ouvrages, parvint à lui inspirer de l'intérêt, et fit pour lui un paysage que ce grand artiste honora de ses éloges. Duchesne, peintre de la reine mère, fit travailler Champagne au Luxembourg; mais la supériorité de cet artiste lui inspira tant de jalousie, que celui-ci partit pour Bruxelles, en prétextant des affaires de famille. A peine y était-il arrivé, que le sur-intendant des bâtimens de la reine lui fit savoir la mort de Duchesne, et lui annonça qu'il était nommé pour lui succéder, avec 1200 l. d'appointemens et un logement au Luxembourg. Cette nouvelle l'empêcha d'effectuer son projet de voyage en Italie.

La fin de la Notice à la Planche 44.







Raphaël pinxt. *Normand Sculpt.*

Planche quarante-quatrième. — La Foi. Tableau de la galerie du Muséum ; par Raphaël.

La première des trois vertus théologales tient à sa main le symbole du plus profond des mystères. Son autre main est appuyée sur sa poitrine et concourt à fortifier son expression. Ce tableau en grisaille est placé dans le même cadre que ceux qui représentent la Charité et l'Espérance, dont on a publié la gravure (*). Les éloges qu'on a donnés à ces deux charmans ouvrages conviennent également à celui-ci.

Fin de la Notice sur Philippe de Champagne.

Champagne revint à Paris, où il épousa la fille de Duchesne. Les premiers ouvrages qu'il y fit furent les 6 tableaux qu'on voyait aux Carmelites de la rue S. Jacques, et à la voûte de cette église un crucifix, qu'on regarde comme un chef-d'œuvre de perspective. Peint sur un plan horizontal, il semble perpendiculaire. Champagne travailla beaucoup pour le cardinal de Richelieu qui voulut se l'attacher ; mais cet artiste, plein d'honneur et de délicatesse, refusa de rompre les engagemens qu'il avait pris avec la reine mère. Il répondit un jour à celui qui lui faisait de nouvelles instances de la part du cardinal, que si son éminence pouvait le rendre plus habile dans la peinture, il solliciterait de lui cet avantage; mais que cela n'étant pas en son pouvoir, il ne desirait

(*) Voyez Pl. 6, p. 19, et pl. 26, p. 59 de ce volume.

que l'honneur de ses bonnes graces. Ce refus ne fit qu'accroître l'estime que le ministre avait conçue pour Champagne.

Ce peintre était très-laborieux et fit un grand nombre d'ouvrages dont la liste serait trop considérable. De six tableaux qui devaient orner la nef de l'église de S. Gervais, il en peignit trois. Celui où il a représenté l'apparition de S. Gervais et de S. Protais à S. Ambroise, est maintenant au Musée Napoléon. C'est un morceau capital et le chef-d'œuvre de l'artiste.

Ayant perdu sa femme et son fils, il fit venir de Bruxelles son neveu, Jean-Baptiste de Champagne qui reçut ses leçons, et devint par la suite professeur à l'Académie.

Lorsque cette association d'artistes distingués se forma, le nom de Philippe de Champagne fut placé le premier sur la liste de ceux qui devaient la composer. Il devint dans la suite professeur et recteur. Les talens de le Brun lui enlevèrent la place de premier peintre; il n'en murmura point, et c'est surtout dans cette occasion qu'il fit paraître la modestie et le désintéressement qui le distinguèrent toujours. Il passa les dernières années de sa vie dans la retraite, sans cesser de manier le pinceau, et mourut, en 1674, à l'âge de 72 ans.

Champagne possédait à peu près toutes les parties de l'art qui peuvent s'acquérir par un travail assidu. Son dessin est correct, son coloris vrai et vigoureux; heureux s'il avait su joindre à ces qualités, le feu, l'originalité, la verve, qui annoncent le génie, et font en quelque sorte disparaître les défauts!



Rubens pinx.t Normand Sculp.t

Planche quarante-cinquième. — Le Mariage de Marie de Médicis. Tableau de la galerie du Luxembourg; par Rubens.

Le grand duc de Toscane épouse par procuration Marie de Médicis, au nom de Henri IV. Le cardinal Aldobrandin leur donne la bénédiction nuptiale. On voit, près de la reine, la grande duchesse, Jeanne d'Autriche, et la duchesse de Mantoue. Le duc de Bellegarde, grand écuyer de France, porteur de la procuration du roi et le marquis de Sillery, qui avait été chargé de négocier cette alliance, accompagnent le grand duc. L'église de Sainte Marie *del fiore* (*), où cet événement eut lieu, est ornée de guirlandes de fleurs et décorée avec magnificence. Sur l'autel est un groupe de marbre blanc; il représente le père éternel tenant son fils mort sur ses genoux.

De tous les tableaux qui composent la galerie du Luxembourg, celui-ci se rapproche le plus de la vérité historique. On y retrouve cependant l'abus de l'allégorie. Rubens y a placé le dieu Hyménée qui, d'une main, porte son flambeau, et de l'autre soutient la robe de la reine. Cette figure est charmante, et n'a d'autre défaut que de n'être pas à sa place.

Un tel sujet permettait à Rubens de déployer toute la richesse de son coloris. La palette ne peut donner des teintes plus brillantes que celles qu'il a employées, et qu'il a su rapprocher de la manière la plus harmonieuse.

(*) C'est une église de Florence; ce mariage y fut célébré l'an 1600, au mois d'octobre.

Marie de Médicis a une robe de satin blanc. Le vêtement du grand duc est de la même étoffe et de la même couleur. Son manteau est noir, et les habits pontificaux du cardinal sont d'un rouge très-vif. L'or et les pierreries brillent sur les draperies de ces trois figures, et sont rendus avec une fierté de touche qui fait presque illusion. Afin que les habillemens des seigneurs et des princesses, présens à la cérémonie, ne le disputassent pas en éclat à ceux des principaux personnages, Rubens a donné à ces habillemens des couleurs douces et rompues qui participent les unes des autres. L'Hyménée a une draperie d'un bleu tendre. Le tapis est rouge, ainsi que le dais qu'on aperçoit au haut du tableau.

Parmi cet assemblage des tons les plus riches, le groupe de marbre blanc aurait été un peu froid, si Rubens n'eût conçu l'idée ingénieuse d'en éclairer la partie inférieure par les flambeaux placés sur l'autel. Ils communiquent à ce groupe des teintes rougeâtres qui s'unissent imperceptiblement avec les tons gris du marbre, et donnent à cette partie de l'ouvrage toute la vigueur dont elle était susceptible.

Ce tableau est un des plus admirables de cette précieuse collection. Les têtes sont des portraits traités dans le goût noble et grand de l'histoire. La justesse des expressions, la beauté de l'ensemble, la fraîcheur et la vérité des carnations sont au dessus de tout éloge.



Normand Sculp.t

Planche quarante-sixième. — Une Bacchante. Statue antique de la galerie du Muséum.

Cette figure, couronnée de pampres, tient de sa main droite, qui est moderne, une coupe et une grappe de raisin. Elle a deux tuniques sans manches: l'une est courte, l'autre tombe sur ses pieds. Sur ces tuniques est une peau de chèvre.

La coiffure de cette statue et les restaurations modernes lui ont fait donner le nom de Bacchante. On peut cependant douter que cette dénomination s'accorde avec l'intention de l'artiste.

Voici les principaux traits auxquels on reconnaît les Bacchantes dans les bas-reliefs antiques : des vêtemens légers et qui ne couvrent le nu qu'en partie, ou même des peaux de tigres jetées négligemment en écharpe autour du corps; des couronnes de lierre et des ceintures de pampre. Le plus souvent, ces figures portent à la main un thyrse, ou lance courte, entouré de lierre. Elles ont toujours les cheveux épars sur leurs épaules nues, ce que les dames romaines regardaient comme contraire à la pudeur.

Ajoutons ici ce que Winckelmann dit de l'expression des Bacchantes:

« La Grace à laquelle j'ai donné le nom de *comique*, « est rendue, dans quelques têtes de Faunes et de « Bacchantes, par un sourire de gaieté qui fait tirer « les angles de la bouche en haut. Dans toutes les « figures où cette gaieté est marquée par de pareils « traits, on voit toujours la physionomie caractérisée « par un profil commun et aplati, ou par un nez en-

« foncé dans le visage. Cette Grace est la même que « celle qui est propre aux airs de tête du Corrège, et « qui de là porte le nom de *Grace corrègesque*. La plu- « part des têtes de ce maître portent ce caractère. »

Il résulte de tous ces détails, que cette statue n'a de commun avec les Bacchantes que la couronne de pampre; encore doit-on se rappeler que Pomone, déesse des fruits, portait aussi cette couronne. La peau de chèvre semblerait convenir plutôt à Palès, déesse des troupeaux, qu'à tout autre personnage mythologique. Au reste, on n'a voulu que proposer des doutes, et non contredire formellement une opinion reçue.



Seb: Bourdon pinx.t Normand Sculp.t

Planche quarante-septième. — La Purification de la Vierge. Tableau de la galerie du Muséum ; par Sébastien Bourdon.

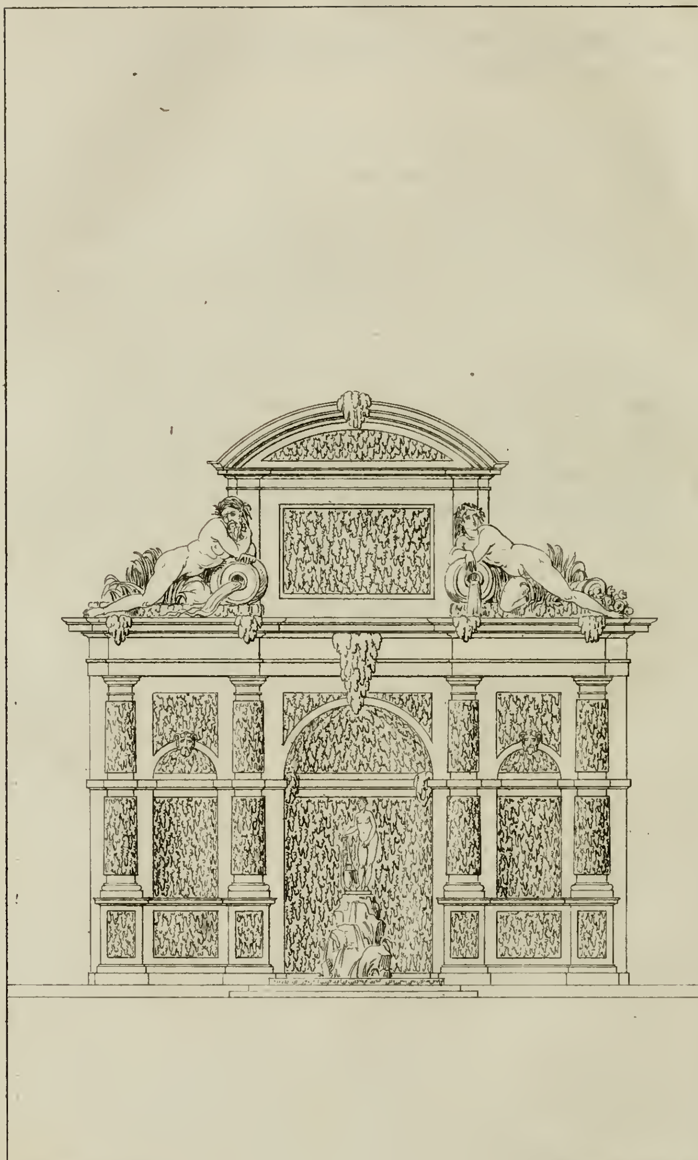
Saint Luc est le seul des quatre évangélistes qui rapporte le fait représenté dans ce tableau. Lorsque le temps de la purification de Marie fut accompli, elle vint à Jérusalem avec S. Joseph, pour présenter l'enfant au seigneur, selon la loi de Moyse, et pour offrir le sacrifice prescrit. Cette offrande était, pour les indigens, deux tourterelles ou deux petites colombes. Un homme juste et craignant Dieu, nommé Siméon, vivait alors dans la capitale de la Judée. Le Saint-Esprit lui avait révélé qu'il verrait, avant de mourir, le Christ du Seigneur. Aussitôt qu'il aperçut l'enfant, il le prit entre ses bras, et récita le cantique que l'église a conservé : *Nunc dimittis*, etc.

Si l'on voulait exercer une critique rigoureuse sur le tableau de Bourdon, on observerait que ce peintre s'est écarté de son sujet ; mais il y aurait une sorte d'injustice à lui reprocher des fautes contre le costume, que la plupart des peintres ont commises. On ne sait si Bourdon a négligé mal-à-propos d'introduire S. Joseph dans sa composition, ou si c'est lui qu'il a voulu représenter sous la figure de ce vieillard qui tient un livre ouvert. Rien, dans le lieu de la scène, ne caractérise le temple de Jérusalem. Sur le devant, on voit une jeune femme et un enfant ; ils ont près d'eux une brebis qui peut désigner l'offrande des riches ; mais ces deux figures ne prennent aucune part à l'action, et ne semblent placées là que

pour remplir la toile. On pourrait en dire autant du jeune acolyte qui tient l'encensoir, et même des autres personnages.

Au reste on doit des éloges au peintre, pour l'intelligence du clair-obscur et pour sa touche libre et spirituelle. La Vierge est ajustée avec simplicité ; sa figure est d'un style peu historique, mais elle a de l'agrément et une expression de pudeur qui la rend intéressante. Le vieillard Siméon a un manteau jaune. L'enfant est enveloppé d'un linge. L'autre vieillard a une robe et une espèce de turban d'une couleur bleuâtre. Le vêtement du jeune homme qui tient l'encensoir est blanc; les ombres en sont presque bleues. La robe de la jeune femme, assise à terre, est rouge et son manteau jaune. L'homme qui soulève une cage a une tunique verte, et la femme âgée, qu'on voit près de lui, a sur sa tête un voile blanc.

Ce tableau a environ 2 pieds et demi de hauteur sur 2 pieds de largeur.



Y. Desbrosses inv.t *Normand Sculp.t*

Planche quarante-huitième. — La Grotte du jardin du Luxembourg.

Cette planche présente la façade d'une de ces décorations pittoresques dont il était d'usage autrefois d'embellir les jardins de France et d'Italie ; celle-ci, bâtie par Jacques de Brosse, architecte du palais du Luxembourg, fut érigée par l'ordre de Marie de Médicis, veuve de Henri IV, lorsqu'elle acheva les jardins de son palais, il y a près de deux cents ans.

Cette grotte, qui terminait la longue allée de ce jardin qui borde la façade du palais, et formait un point de vue théatral à l'extrémité de cette promenade, était il y a peu de temps ruinée d'une manière très-piquante, et que l'on se fût bien gardé de changer de forme dans un jardin anglais. Mais la régularité d'un jardin symétrique ne permettant pas les beautés de ce genre dont le paysagiste aime à enrichir ses tableaux, on vient de restaurer, avec le plus grand soin, ce petit monument qui avait acquis une grande célébrité.

Les architectes le citaient, en général, comme un modèle de l'ordre toscan, exécuté avec beaucoup de pureté dans le système de Vignole. La sculpture en stalactite, ou, si l'on veut, en congélation dont il est enrichi, donnait de la couleur à cette architecture, et en dessine encore aujourd'hui les masses assez fortement pour qu'elles se distinguent et produisent de l'effet à une assez grande distance. Enfin cette façade attire l'œil et le satisfait.

Le Fleuve et la Naïade qui étaient entièrement dégradés, viennent d'être restaurés dans les mêmes poses et d'une très-forte proportion, comme ils existaient auparavant, et font honneur au ciseau du statuaire,

par la manière large, gracieuse et savante à la fois, avec laquelle elles sont traitées.

Cette proportion colossale est malheureusement beaucoup trop forte pour l'architecture qu'elle détruit, et ce défaut est encore rendu plus sensible par le petit volume de la figure en marbre blanc qui occupe le milieu de la grande niche, et que l'on pourrait remplacer par une figure plus mâle et faite exprès pour cette destination.

On pourrait ajouter encore à son volume, en produisant à ses pieds un effet d'eau, tombant en nappe sur les rochers qui lui servent de piédestal, et dont toutes nos fontaines ont été jusqu'à présent privées, mais qu'on a l'espoir de voir bientôt embellir et vivifier nos jardins et nos places publiques.

On doit au surplus de la reconnaissance et des éloges à l'architecte du palais et des jardins du sénat conservateur (M. Chalgrin), pour avoir conservé aux arts, et leur avoir rendu dans sa première fraîcheur, ce monument que l'œil se plaît à contempler, en jouissant des charmes de la promenade à l'extrémité de cette allée que le soleil du midi vient échauffer dans cette saison, en éclairant de l'obliquité de ses rayons, la grotte et ses fleuves tranquilles, mais animés par le talent du sculpteur. Il est bon d'observer que, dans la gravure que l'on donne ici, le Fleuve qui se trouve à gauche de l'attique occupe au contraire la droite dans l'exécution, et réciproquement pour la Naïade, dont les contours souples et arrondis se détachent admirablement sur les masses de roseaux qui lui servent de fonds.

L. G.



Rubens pinxt. Normand Sculpt.

Planche quarante-neuvième. — Débarquement de Marie de Médicis, au port de Marseille. Tableau de la galerie du Luxembourg; par Rubens.

Marie de Médicis fut reçue à Marseille, le 3 novembre de l'an 1600, par les principaux seigneurs du royaume que Henri IV avait envoyés au devant d'elle. Rubens a rendu poétiquement ce fait historique.

La reine, vêtue d'une robe de satin blanc, enrichie de fleurs d'or et de pierreries, descend de sa galère, et s'avance sur un pont de bateaux, recouvert d'un tapis cramoisi. Près d'elle, sont les dames de sa cour. Celle qu'on voit à sa gauche a un vêtement de soie noire. Rubens a choisi cette couleur pour faire ressortir la figure principale qui se détache sur un ciel de teintes douces et fuyantes. La France, caractérisée par son sceptre, son casque brillant, et son manteau bleu semé de fleurs-de-lys, se penche affectueusement vers la reine. Près d'elle, on voit la ville de Marseille, couronnée de tours, partager l'empressement de la France. Comme le clergé de la ville alla au devant de Marie de Médicis, Rubens a introduit, dans ce tableau, deux ecclésiastiques qui soutiennent un dais de satin blanc. On voit, sur la galère, un chevalier de Malte, portant sur sa poitrine la décoration de l'ordre; près de lui, sont des forçats et des joueurs d'instrumens. La galère est ornée avec la plus grande magnificence; les figures sculptées sont en or; au haut du cabinet pratiqué à la poupe et décoré d'une draperie rouge, sont les armes des Médicis, près desquelles flotte un drapeau blanc.

Sur le devant du tableau, les divinités de la mer favorisent l'arrivée de la princesse. Neptune, armé de

son trident, pousse la galère ; un Triton et des Néréides unissent leurs efforts à ceux de ce Dieu, tandis qu'un autre Triton sonne de sa conque, en signe d'alégresse. Si l'on excepte les Sirènes dont les formes sont un peu lourdes, le dessin de ce tableau offre de la correction. Le groupe du second plan est exécuté avec délicatesse. Quant au coloris, il est, ainsi que dans la plupart des tableaux de cette suite, un sujet inépuisable d'admiration. Rien de plus suave et de plus harmonieux que les carnations de la reine et des dames de sa suite; rien de plus riche que les teintes de la galère, du fond d'architecture et des accessoires. Les chairs des Sirènes ont une fraîcheur qui fait encore ressortir la teinte verdâtre des flots, et contraste avec le coloris animé des Tritons. Ce tableau présente une variété prodigieuse de nuances qui, depuis les plus lumineuses jusqu'aux plus sombres, s'unissent et se font réciproquement valoir, de manière à former un ensemble brillant et vigoureux sans exagération.



Normand Sculpt.

Planche cinquantième. — Jeune Faune avec une Panthère. Statue antique de la galerie du Muséum.

Cette statue est placée en face de celle dont on a donné la gravure, planche 70, page 147 du quatrième volume de cet ouvrage. Tout porte à croire que ces deux Faunes, qui sont en marbre de Paros, et ont chacun environ quatre pieds de hauteur, sont l'ouvrage du même artiste. Leur attitude est semblable; la différence qu'on remarque entre eux consiste dans la *nebris* ou peau de chevreuil que porte en écharpe le Faune dont on donne ici le trait; l'autre est entièrement nu, et l'on ne voit pas auprès de lui le tronc d'arbre autour duquel une vigne serpente. Il serait difficile d'assigner à l'une de ces deux statues la préférence sur l'autre: toutes deux sont correctement dessinées, et offrent les traits caractéristiques des divinités champêtres. Celle-ci toutefois a un mouvement plus vif qui lui donne plus d'élégance. Quant aux deux animaux, ils sont également négligés.

Ces disparates choquantes que présentent plusieurs sculptures antiques, entre le travail de la figure principale et celui des accessoires, sont senties par tout le monde, et ont souvent exercé la sagacité des antiquaires. Winckelmann a essayé d'expliquer les motifs que les anciens ont eus d'en agir ainsi:

« Rien ne prouve mieux, dit-il (*), le peu d'attention « qu'apportaient les anciens artistes à rendre les choses

(*) Histoire de l'Art, liv. IV, chap. IV.

« qui étaient, pour ainsi dire, hors de leur sphère que,
« par exemple, les vases peints, où l'on voit quelque-
« fois la chaise d'une figure assise, indiquée par un
« simple bâton, posé horizontalement, sans s'embar-
« rasser comment on pourra se représenter la figure
« assise; mais, en revanche, cette même figure vous
« fera connaître toute l'habileté du maître..........
« Le cygne qui est aux pieds de la belle figure de l'A-
« pollon de la *villa Médicis*, a besoin d'être jugé avec
« indulgence; il est certain qu'il ressemble plus à une
« oie qu'à un cygne....... »

Peut-être ne s'éloignerait-on pas de la vérité, en disant que les anciens ont très-bien rendu la figure humaine, qu'ils étudiaient assidument, mais que n'ayant pas fait des animaux une étude aussi continue, ils les ont, en général, moins bien représentés. Au reste, dans leurs plus médiocres ébauches de ce genre, on reconnaît toujours leur grand principe d'*arrêter* et de *généraliser* les formes; seul moyen de donner à la sculpture l'aspect imposant qui frappe dans toutes les productions de l'antiquité.



Simon Vouet pinx t Normand Sculp t.

Planche cinquante-unième. — La Vierge, l'Enfant Jésus et S. Jean. Tableau de la galerie du Muséum; par Simon Vouet.

Ce tableau tient un rang distingué parmi les productions de Simon Vouet. Les beautés qu'on y remarque ont fait penser à quelques personnes qu'il pouvait être un ouvrage de la jeunesse de le Sueur; mais quoique ce grand artiste ait d'abord suivi la manière de son maître, on remarque, même dans ses premiers essais, une noblesse et une élégance qui ne se trouvent point dans cette composition. Elle n'offre, en effet, que la manière habituelle de Vouet, portée à un certain degré de perfection. La figure du Christ est d'une couleur fraîche, mais les demi-teintes du visage de la Vierge sont livides, et les carnations vigoureuses du petit S. Jean contrastent un peu durement avec celles des autres figures. Les accessoires sont soignés et touchés avec esprit. Ce tableau était autrefois à Châteauneuf, et faisait partie de la collection du duc de Penthièvre. Les figures sont de grandeur naturelle.

Notice sur Simon Vouet.

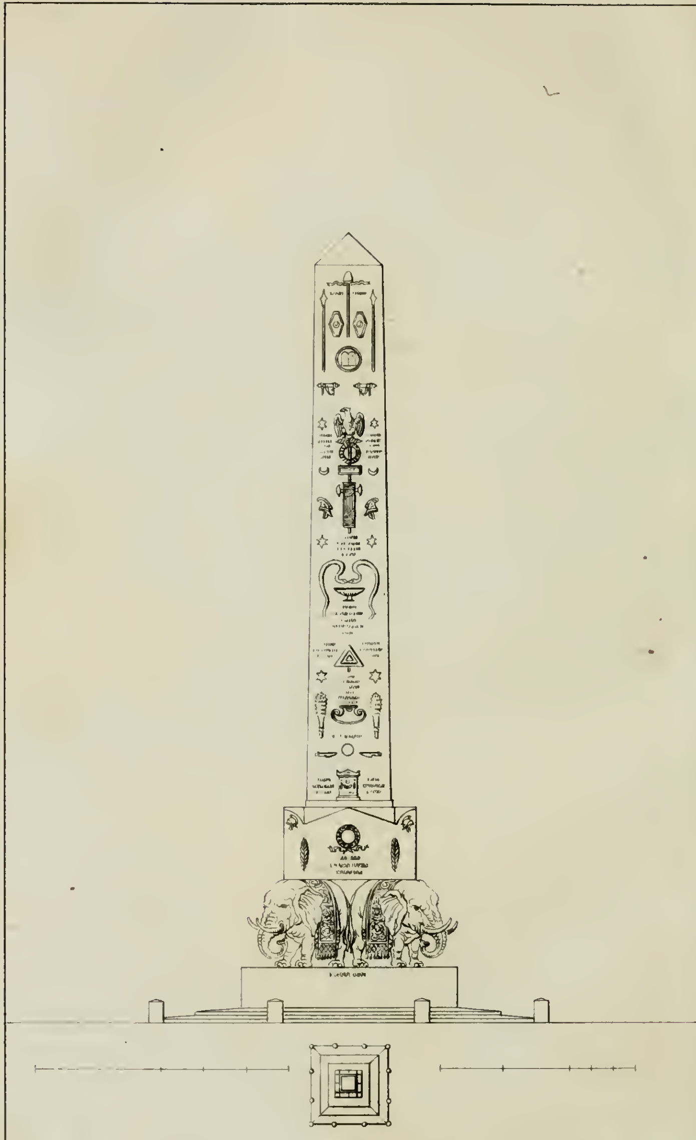
Simon Vouet naquit à Paris, en 1582. Son père, qui cultivait la peinture avec peu de succès, lui donna les premières leçons de cet art dans lequel le jeune Vouet fit des progrès rapides. A l'âge de 20 ans, il fut emmené à Constantinople par l'ambassadeur de France; il peignit, de mémoire, le grand-seigneur, quoiqu'il n'eût pu le voir qu'une seule fois et pendant fort peu de temps.

La ressemblance de ce portrait fut généralement admirée. Vouet se rendit ensuite à Venise et à Rome ; il fut assez considéré dans cette ville, pour être chargé d'exécuter plusieurs tableaux d'autel, qui lui méritèrent des éloges et l'avantage d'être élu prince de l'académie de S. Luc, honneur que les artistes italiens n'ont presque jamais accordé à des étrangers.

La réputation de Vouet engagea Louis XIII à le rappeler en France, l'an 1627. Ce roi le combla de faveurs, le nomma son premier peintre, lui donna un logement aux galeries du Louvre, et voulut même apprendre de lui à peindre au pastel.

La protection du monarque lui procura de grands et de nombreux travaux. Pour satisfaire tous ceux qui desiraient posséder quelques ouvrages de sa main, il adopta une manière vague et expéditive, dont le principal mérite consiste dans la facilité du pinceau. Avec ce talent estimable, il aurait dû rechercher la correction et l'élégance du dessin, la vérité du coloris, des intentions mieux motivées, et surtout l'expression et l'énergie qui manquent à presque toutes ses figures. Il est juste d'observer que les ouvrages qu'il a exécutés à Rome ont un plus grand caractère que ceux que nous possédons en France, et que la plupart de ces derniers ont été peints par ses élèves, sur ses dessins, et seulement retouchés par lui.

Ce qui honore Vouet autant que ses propres ouvrages, c'est d'avoir eu pour élèves la plupart des artistes qui ont brillé dans le beau siécle de Louis XIV, tels que Pierre Mignard, Dorigny, François Perrier, Testelin, Dufresnoy, et surtout Charles le Brun et Eustache le Sueur.



Sobre inv.t

Normand Sculp.t

Planche cinquante-deuxième. — Monument projeté pour le centre de la place des Victoires, à Paris. Prix obtenu par M. Sobre, architecte, dans un concours public ouvert par le gouvernement, en l'an III — 1795.

Ce monument, à la fois triomphal et funéraire, aurait eu pour objet de conserver à la postérité les noms des héros français, morts pour la défense de leur pays. Quatre éléphans portent le sarcophage où sont déposées ces cendres chères à la patrie; il est couronné par un obélisque sur les faces duquel sont gravés divers attributs en forme d'hiéroglyphes pour indiquer le lieu ou les diverses circonstances du combat et de l'action éclatante qui a terminé la vie de chacun de ces guerriers. L'éléphant qu'on rencontre dans les déserts de l'Afrique, et l'obélisque, cette brillante production de l'architecture égyptienne, peuvent rappeler aussi le pays où les Français ont acquis tant de gloire, qu'ils ont soumis par leurs armes, et qu'ils ont conquis aux arts une seconde fois, en l'illustrant par ces mêmes arts, et en faisant mieux connaître à l'Europe savante les monumens immortels des anciens rois d'Egypte.

Les obélisques sont des monumens de la plus grande magnificence, et dont le peuple de Paris n'avait encore aucune idée, lorsque l'architecte Poyet en fit ériger un simulacre de bois peint en porphyre rouge, à cette même place des Victoires. Mais qu'il y a loin d'un simulacre de planches à ces aiguilles merveilleuses d'un seul bloc de granit rose, dont la proportion élégante et le poids immense étonnent et séduisent à la fois l'œil qui les contemple. L'idée du travail, des efforts, du

temps, employés à leur fouille, à leur taille, à leur transport, à leur élévation difficile, au poli de leur surface, vient frapper l'imagination, et ajoute au charme que leur vue fait éprouver.

Presque tous les temples de la haute Egypte étaient décorés de semblables monumens. Plusieurs des places de la ville de Rome étalent avec orgueil ceux que ses légions célèbres ont conquis autrefois à l'Egypte, et qu'elles ont transportés, avec tant de peine et tant de gloire, en suivant l'aigle des César.

Les circonstances n'ont pas encore permis aux Français de décorer leur capitale de semblables trophées; mais leur génie doit triompher un jour des difficultés que présentent de tels projets; et, sans aller, avec des frais immenses, ravir aux ruines de Luxor ces merveilles de l'art, nos carrières recèlent les blocs d'où l'on peut les extraire, et les flots de la Seine peuvent les introduire dans les murs de Paris.

Ce n'est donc point une chimère que de projeter des obélisques dans nos climats, et l'artiste qui a vu couronner son talent par tant de palmes académiques, méritait celle qu'il a obtenue dans le concours de l'an 3, lorsqu'il proposait ces monumens historiques, où l'architecture et la sculpture, habilement réunies, eussent décoré, par un ensemble imposant, l'une de nos places principales, et offert une production de l'art, digne d'un grand peuple, à la postérité.

L. G.



Le Guide pinx^t. Normand Sculp^t.

Planche cinquante-troisième. — L'Annonciation. Tableau de la galerie du Muséum ; par le Guide.

Ce tableau joint à la simplicité de la composition la grace et la noblesse qui ont placé le Guide au rang des plus grands maîtres. La figure de la Vierge offre à la fois l'extrême pureté du dessin, la grace du pinceau et la douceur de l'expression. L'Ange n'a pas des formes d'un aussi beau choix, et ses carnations, trop peu animées, s'éloignent de la nature. Ce qui charme surtout dans ce bel ouvrage, c'est ce caractère de pureté virginale, si l'on peut s'exprimer ainsi, que le Guide a su donner à toutes ses productions.

Ce tableau, dont les figures sont de grandeur naturelle, était autrefois placé dans le chœur des Carmelites de la rue S. Jacques, à Paris. Il y était précieusement conservé, et presque toujours couvert d'un rideau.

Vies et Œuvres des Peintres les plus célèbres de toutes les écoles ; Recueil classique contenant l'œuvre complète des peintres du premier rang et leurs portraits ; les principales productions des artistes de deuxième et troisième classe ; un abrégé de la vie des peintres grecs, et un choix des plus belles peintures antiques ; réduit et gravé au trait, d'après les estampes de la Bibliothéque nationale et des plus riches collections particulières ; publié par C. P. Landon, peintre, ancien pensionnaire

du gouvernement, à l'école française des beaux-arts, à Rome, membre de plusieurs Sociétés littéraires.

Le second volume de cet ouvrage vient de paraître. Il contient la suite de l'œuvre du Dominiquin (*). Le troisième, qui sera publié incessamment, contiendra la vie de Raphaël et 72 planches de son œuvre.

Le prix de chaque volume, cartonné par Bradel, format in-4.°, est de 25 fr.

Idem. Papier vélin, même format. 37 fr. 50 cent.

In-folio, papier vélin satiné, 50 fr.

Les souscripteurs de Paris payent l'ouvrage en le recevant ; ceux des départemens et des pays étrangers sont invités à faire parvenir d'avance, et franc de port, le prix de leur souscription. Ils y ajouteront 1 fr. 50 cent. par volume, pour les frais de port jusqu'aux frontières.

On souscrit, à Paris, chez C. P. Landon, auteur et éditeur, quai Bonaparte, n.o 23, et chez les principaux libraires et marchands d'estampes de l'Europe.

(*) Voyez, pour l'indication des sujets qu'il renferme, la page 83 du V.e volume des Annales du Musée.



Lemot inv.t Normand Sculp.t

Planche cinquante-quatrième. — Le Jugement de Salomon. Bas-relief, par Lemot.

Ce fait est rapporté dans l'Ancien Testament, au troisième chapitre du troisième livre des Rois. Deux femmes parurent devant Salomon ; l'une d'elles implorait sa justice. Cette femme et moi, dit-elle, nous habitions la même maison et la même chambre, et chacune de nous avait un fils encore dans l'enfance. Pendant la nuit, elle a étouffé, par accident, son fils qui reposait près d'elle ; et, tandis que je dormais, elle l'a porté dans mon lit, et l'a substitué au mien qu'elle m'a enlevé. Je n'ai reconnu sa fraude que lorsque le jour a paru. L'autre femme accusait celle-ci d'imposture, et affirmait que l'enfant vivant était son propre fils. Le roi dit à un de ses gardes : Coupez en deux parties l'enfant qui est vivant, et donnez-en une moitié à chacune de ces femmes. Alors celle qui avait parlé la première s'écria : Seigneur, donnez-lui l'enfant, et ne le tuez point : l'autre, au contraire, applaudissait a l'arrêt, et disait : il ne sera ni à vous ni à moi. Salomon, suffisamment instruit de la vérité, par la conduite opposée des deux femmes, ordonna qu'on rendît l'enfant à sa véritable mère, qui avait mieux aimé y renoncer que de le voir massacrer.

Ce trait historique a été souvent traité par les plus grands maîtres, et n'en était que plus difficile à rendre d'une manière originale. Il fut proposé, en 1790, par l'ancienne académie de peinture, pour sujet du grand prix. M. Lemot eut l'avantage sur

ses concurrens. Quoique le jugement de l'académie suffise pour l'éloge de cet ouvrage, il est bon de remarquer que l'artiste n'était alors âgé que de dix-sept ans. Ce fut M. Dejoux, son maître, qui l'engagea à se présenter au concours, quoiqu'il n'eût jamais fait de bas-relief. Le succès de M. Lemot promit dès-lors à l'école française un sculpteur distingué, et donna des espérances que ses autres ouvrages ont depuis confirmées.



Germain Pilon inv.t Normand Sculp.t

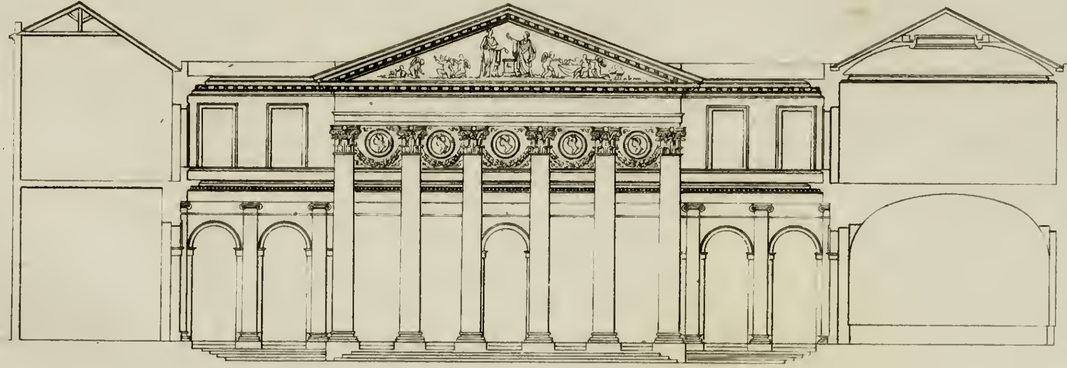
Planche cinquante-cinquième. — Les trois Graces. Groupe du Musée des Monumens français; par Germain Pilon.

Ces trois figures, prises dans un seul bloc de marbre, ont de hauteur 4 pieds 3 pouces, et sont placées sur un piédestal, en forme de trépied antique, aussi en marbre blanc, et haut de 3 pieds 6 pouces.

Ce beau groupe, qui passe avec raison pour le chef-d'œuvre de G. Pilon, était à l'église des Célestins de Paris, et destiné à supporter une urne renfermant le cœur de Henri II, roi de France, et celui de Catherine de Médicis, son épouse. La disposition de ces figures est élégante, le dessin en est gracieux et correct. Les draperies ont de la légèreté; mais l'artiste, en s'écartant dans cette partie, de la belle simplicité de l'antique, n'a pu éviter ces plis *cassés*, qui fatiguent l'œil, malgré la délicatesse du travail. On ne doit pas reprocher à G. Pilon l'inconvenance qu'il y avait à placer des divinités mythologiques dans un temple chrétien. Il fut contraint de suivre les ordres de la reine. Watelet prétend, dans son ouvrage sur la peinture, que ce groupe représente les *Vertus théologales.* Cette opinion est démentie par le costume, par trois distiques latins gravés sur le piédestal, et par le témoignage des auteurs contemporains. Ils nous apprennent que l'une de ces statues offre les traits de Catherine de Médicis, et qu'à l'occasion de ce monument, on frappa une médaille où l'on voit la reine accompagnée des Graces.

Germain Pilon est un des artistes qui, dans le

seizième siécle, imprimèrent aux arts un grand caractère, et les firent briller d'un éclat qu'ils n'avaient pas encore eu en France. Digne émule de J. Cousin et de J. Gougeon, il orna de ses ouvrages plusieurs églises de Paris. On n'a d'ailleurs aucuns détails sur sa vie. Il mourut en 1590. M. Lenoir, conservateur du Musée des Monumens français, y a élevé un tombeau à Germain Pilon, et l'a décoré de plusieurs productions de cet artiste, représentant la Sculpture, la Prudence, et un Christ descendu de la croix.



Gondouin inv^t. Normand Sculp^t.

Planche cinquante - sixième. — Elévation générale du Monument bâti à Paris, rue des Cordeliers, pour y placer l'école de chirurgie, aujourd'hui l'école de médecine.

Ce monument fut érigé vers la fin du règne de Louis XV, il y a environ trente années, par M. Gondoin, architectecte, qui n'était alors connu par l'exécution d'aucun édifice de quelque importance.

Un style d'architecture si pur, si simple et si différent de ce qu'on bâtissait alors, une exécution soignée, et un grand ensemble d'architecture dans un si petit espace de terrein, attirèrent et fixèrent tous les yeux, et réunirent tous les suffrages.

Les gens du monde y virent un genre entièrement neuf, et dont ils ne soupçonnaient pas l'existence; les architectes y reconnurent la majesté de l'architecture romaine, dépouillée de ses riches superfluités et rapprochée de la simplicité grecque; grande par la disposition des masses, sans présenter un volume considérable, et parfaitement appliquée à nos usages dans un bâtiment d'habitation, ce que, jusqu'alors, on n'avait pas cru praticable.

Tout le système de la vieille architecture française fut renversé par cet exemple inattendu, et les partisans de la routine furent stupéfaits de voir une façade sans pavillons, sans avant-corps au milieu, sans arrière-corps, et dont la corniche suivait d'un bout à l'autre sans rasant ni profil, contre l'usage reçu en France, et dont les Contant, les Gabriel, les Soufflot venaient de donner de si récens et si dispendieux

exemples dans l'Ecole militaire, dans la Madelaine et dans la nouvelle Sainte-Geneviève.

Cependant l'opinion publique se prononça en faveur du nouveau système, la critique se tut, et l'Ecole de chirurgie fut proclamée par tous les gens de goût, le chef-d'œuvre de notre architecture moderne; titre honorable pour son auteur, et qu'aucun autre édifice bâti depuis n'a pu lui enlever.

Cette façade imposante était placée dans une rue trop étroite, et il était impossible d'en jouir; maintenant elle est, par la démolition de l'église des Cordeliers, sur une place vague et qui en détruit l'effet; mais l'artiste qui l'érigea va mettre le sceau à sa gloire, en achevant cette place, en la bornant dans de justes limites et en ceignant son pourtour d'une décoration architecturale, composée de monumens que réclament également et le service public et le cadre du monument principal.

L. G.



Rubens pinx^t. Normand Sculp.

Planche cinquante-septième. — La Vierge aux Anges. Tableau de la galerie du Muséum ; par Rubens.

Ce tableau prouve qu'un peintre du premier rang peut quelquefois rester au dessous de lui-même, lorsque le sujet qu'il choisit n'est pas conforme à son génie. Rubens, si pathétique, si expressif dans ses grandes et vastes compositions, n'offre point ici la naïveté, la joie pieuse et céleste que Raphaël, le Dominiqnin ou le Sueur eussent répandues sur cette composition mystique. Au reste, si l'on examine l'ouvrage sous le rapport de l'art, on retrouve souvent le grand maître. La *gloire* qui éclaire le tableau y répand de grandes masses de lumières et d'ombres propres à reposer l'œil du spectateur. Obligé de vêtir la Vierge de rouge et de bleu (couleurs adoptées par tous les peintres, ainsi qu'on l'a fait observer plusieurs fois), Rubens a uni ces deux tons par les nuances violettes qu'il y a su introduire. Si les carnations de plusieurs Anges ont de la crudité dans les clairs, et des demi-teintes qui ne sont pas assez fondues, on doit admirer, dans l'ensemble, l'éclat et la facilité du pinceau de Rubens. La Vierge et son fils n'ont peut-être pas assez de noblesse ; mais ces figures sont d'un coloris agréable. Enfin, quoique l'on desire dans cet ouvrage quelques beautés qui tiennent au sujet, et qu'il ne puisse être mis au premier rang des productions de Rubens, il pourrait néanmoins assurer la réputation d'un artiste moins célèbre.



Normand Sculp[t].

Planche cinquante-huitième. — Cérès. Statue antique de la galerie du Muséum.

La déesse de l'agriculture porte sur sa tête une couronne, et s'enveloppe d'un large manteau, bordé de franges, qui dessine avec grace les contours de son corps. Le Musée possède peu de statues plus remarquables que celle-ci, par l'élégance et la belle exécution des draperies. Au caractère fin, à l'expression voluptueuse de cette tête, et à sa ressemblance avec plusieurs médailles authentiques, les antiquaires ont jugé qu'elle représente Julie, fille d'Auguste. On s'étonnerait que l'artiste eût représenté, sous le costume sévère d'une des plus graves divinités, une princesse qui ne se rendit fameuse que par ses égaremens, si les ouvrages antiques ne nous offraient souvent de semblables métamorphoses.

Julie, fille unique de l'heureux héritier de César, fut, dès sa plus tendre enfance, l'objet de la tendresse de son père. Quelques auteurs ont même prétendu qu'elle lui avait inspiré un sentiment plus vif que l'amour paternel. Quoi qu'il en soit, Auguste lui donna pour mari le fils de sa sœur Octavie, le jeune Marcellus, trop tôt enlevé aux Romains dont il était l'espoir. Julie, devenue l'épouse d'Agrippa, franchit toutes les bornes de la pudeur ; ses intrigues, divulguées par toute la ville, lui paraissaient des titres de gloire. Veuve d'Agrippa, elle fut mariée à Tibère qui, ne pouvant supporter ses désordres, s'éloigna de la cour. Auguste, enfin, exila cette prin-

cesse dans l'île *Pandataria* (*), et défendit à tout homme de l'aller voir, sans y être autorisé par lui-même. Le sort de Julie devint encore plus rigoureux, lorsque Tibère fut devenu empereur. Il la laissa mourir de faim dans le lieu de son exil, l'an 14.e de l'ère vulgaire.

(*) L'une des îles Ponces, situées dans la Méditerranée, devant le golfe de Gaïete.



Carle Maratte pinx.t Normand Sculp.t

Planche cinquante-neuvième. — L'adoration des Bergers. Tableau de la galerie du Muséum ; par Carle Maratte.

Ce tableau, trop soigné pour n'être considéré que comme une simple esquisse, fut fait par Carle Maratte en 1557, et servit de modèle à la fresque exécutée par cet artiste, dans la galerie du pape, à *Montecavallo* (*). La composition est agréable et pittoresque ; mais, à cette époque, les artistes de l'école romaine commençaient à s'écarter de la belle et noble simplicité de leurs prédécesseurs ; et, quelle que fut l'admiration de Carle Maratte pour Raphaël, il ne sut pas toujours se défendre du nouveau goût qui s'introduisait dans les arts. La figure du vieillard qui étend les bras vers l'Enfant Jésus et celle du jeune berger qu'on voit près de lui, tiennent au grand style ; mais elles sont une copie plutôt qu'une imitation de Raphaël. Le dessin est en général correct ; la couleur chaude et vigoureuse, quoique les carnations ne soient pas assez étudiées. Un bon clair-obscur, une touche spirituelle contribuent surtout à l'effet agréable de ce tableau. Il a 3 pieds de haut sur 3 pieds de large, et faisait partie de l'ancienne collection.

Notice sur Carle Maratte.

Carle Maratte naquit, en 1625, à Camerano, dans la marche d'Ancone. Sa famille était originaire d'Illyrie.

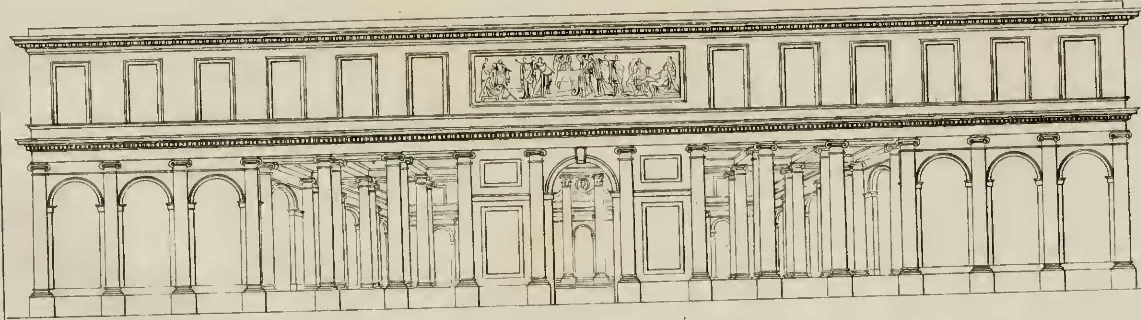
(*) Les figures de ce second tableau sont plus grandes que nature.

L'inclination qu'il témoignait pour la peinture engagea ses parens à le placer dans l'école d'André Sacchi, dont il devint le meilleur élève. Parmi les grands maîtres dont il étudia les ouvrages, il donna toujours la préférence à Raphaël ; son admiration pour ce maître était une espèce de culte. Chargé de retoucher les peintures de l'histoire de Psyché (*), il ne voulut employer que le pastel ; afin, disait-il, que quelque artiste, plus digne que moi d'associer son pinceau à celui de Raphaël, puisse effacer mon travail et y substituer le sien.

Carle Maratte fut fréquemment employé par les souverains pontifes sous lesquels il vécut. Clément XI l'honora de l'ordre de *Christ*, et lui donna une pension. Cet artiste estimable perdit la vue, peu de temps avant sa mort, arrivée en 1713. Il avait alors 89 ans. Sa fille unique hérita de sa fortune qui se montait à plus de 40,000 écus romains (**). Ses élèves furent nombreux, mais aucun d'eux n'atteignit au talent ni à la réputation de ce maître.

(*) Ces fresques sont à Rome, au palais appelé la *Farnésine*. Raphaël; aidé de ses élèves, les exécuta pour Augustin Chigi.

(**) Plus de 200,000 francs.



Gondouin inv.t

Normand Sculp.t

Planche soixantième. — Elévation du fond de la cour l'école de médecine, où l'on voit le portique à six colonnes qui décore l'entrée de l'amphithéâtre de démonstration.

Ce portique offre dans l'exécution l'aspect le plus noble et le plus séduisant ; à la fois sévère et gracieux, élégant et mâle, riche et d'une grande simplicité, il doit tous ces avantages à l'harmonie des proportions, à la précision de l'exécution, et au bon esprit qu'a eu l'auteur de suivre exactement le système des anciens dans l'espacement serré des colonnes qui constitue la beauté de leurs péristyles.

C'est dans ce retour aux principes immuables des Grecs, au milieu de tous les écarts vicieux dont nos architectes célèbres faisaient gloire, et qu'ils décoraient du nom de génie, que consiste le véritable mérite de ce péristile, supérieur, sans contredit, à tous ceux de la capitale, sans en excepter même le célèbre péristile du Louvre.

Ici les colonnes posent sur quelques marches élevées au dessus du sol de la cour, et ne sont point anéanties par un soubassement d'une hauteur excessive. La masse de l'entablement et du fronton qui les couronnent est dans un juste rapport avec elles, et ne présente pas, comme au portail de Sainte Geneviève, un poids énorme qui fatigue l'œil, et le blesse d'autant plus que les colonnes, trop espacées, deviennent par là d'une maigreur insupportable.

Ici, au contraire, les colonnes étant serrées, on voit qu'elles supportent sans peine l'élégant couronnement de ce temple d'Esculape, temple véritablement digne

de ce dieu, et qu'on pourrait croire apporté des îles de la Grèce, pour la guérison des Français, tourmentés jusqu'alors du desir insensé de corriger les anciens, avant de les avoir suffisamment étudiés.

Le sujet du bas-relief qui décore le timpan du fronton représente la Théorie et la Pratique qui se donnent la main et jurent, sur l'autel d'Esculape, de demeurer unies pour le soulagement de l'humanité souffrante.

Les médaillons des plus célèbres chirurgiens français se voyent sur le mur du fond de ce péristile, dans la partie la plus élevée, et sont entourés de guirlandes de chêne dont le volume et le relief, un peu trop forts, nuisent un peu à l'effet de la sculpture des chapiteaux des colonnes, qui se détacheraient mieux sur un fond plus tranquille.

Au surplus, ce très-léger défaut disparaît lorsque ce péristile est frappé par les rayons du soleil, car alors cette richesse se trouve dans la masse d'ombre, et le jeu des colonnes acquiert toute sa valeur, elles brillent de tout l'éclat de leur beauté, et l'on croirait que l'astre bienfaisant du jour se plaît à colorer de ses feux le temple de son fils.

L. G.



Rubens pinx.t *Normand Sculp.t*

Planche soixante-unième. — Mariage de Henri IV et de Marie de Médicis, accompli à Lyon (*). *Tableau de la galérie du Luxembourg; par* Rubens.

Rubens a exprimé ce sujet par une allégorie noble et ingénieuse. Les deux époux, sous les emblèmes de Jupiter et de Junon, sont portés sur des nuages. Henri (**) présente la main à son épouse qu'il contemple avec tendresse. Marie, dans une attitude modeste et presque respectueuse, reçoit les témoignages d'un amour qui l'appelle aux plus hautes destinées. L'Hymen, couronné de fleurs, et tenant en main son flambeau, indique la constellation de Vénus, sous les influences de laquelle cette union est célébrée. Des Amours voltigent auprès de Henri IV; et l'arc-en-ciel, symbole des jours sereins qui vont succéder à des temps orageux, brille dans une partie du ciel. Plus bas, on voit la *ville de Lyon*, sur son char attelé de deux lions conduits par des Génies. Elle contemple, avec admiration, les augustes époux. Le lointain offre une partie de la cité où cet événement eut lieu. Rubens a suivi, dans l'exécution de ce tableau, les principes certains qu'il avait en quelque sorte créés pour produire un grand effet. Les pierreries et lé voile qui ornent la tête de la reine, sa robe rouge, rehaussée d'or, et son manteau bleu céleste dont les clairs tirent sur le blanc, forment, avec les

(*) Le 9 décembre de l'an 1600.

(**) Quoique Rubens ait donné à ces deux figures des attributs mythologiques, les têtes sont des portraits.

tons de chair et la draperie écarlate du roi, une grande masse de lumière à laquelle tout est subordonné. La tunique de l'Hyménée, qui sert de fond aux figures de Henri et de Marie, est verte, et fait ressortir la fraîcheur des carnations. En plaçant la *ville de Lyon* dans la demi-teinte, Rubens a donné aux dorures de son char et à ses vêtemens, de couleurs aurore et violette, beaucoup de solidité, sans que cette partie du tableau balance l'éclat du groupe principal. Les lions, l'aigle et en général tous les accessoires sont rendus d'un pinceau ferme et vigoureux. Quant au goût de dessin, il est tel que l'offrent plusieurs tableaux de Rubens, vrai, savant, mais quelquefois dépourvu de noblesse et d'élégance.



Normand Sc.

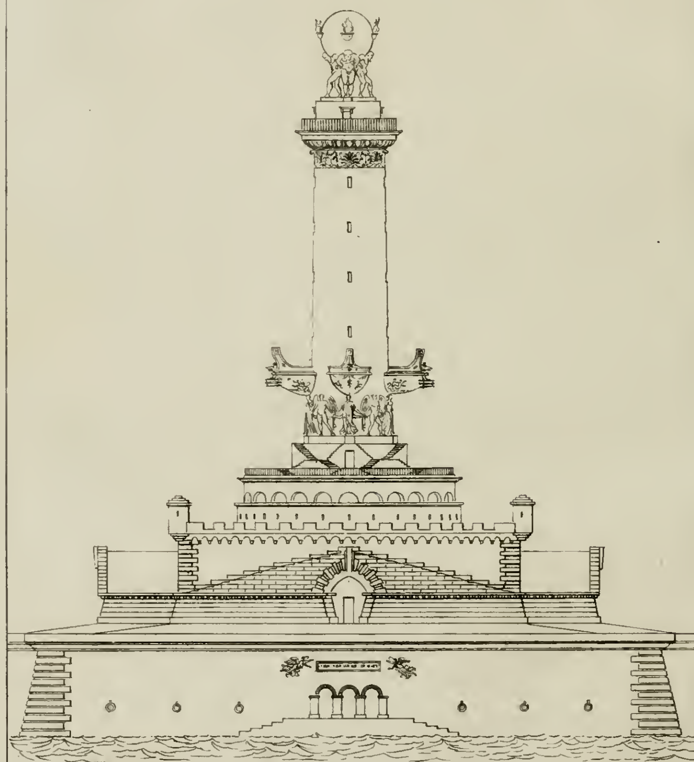
Planche soixante-deuxième. — Hygiée. Statue antique de la galerie du Muséum.

Hygiée, dont le nom en grec signifie *la Santé*, était fille d'Esculape, dieu de la médecine, et de Lampétie. Les Grecs lui érigèrent des temples, et placèrent souvent sa statue près de celle de son père. A Sycione, elle était représentée couverte d'un voile, et les femmes de cette ville lui consacraient leur chevelure. Son symbole caractéristique était un serpent avançant la tête vers une patère ou une coupe qu'elle tenait à sa main. Ses statues, monumens de la piété reconnaissante, furent très-multipliées dans la Grèce ; et, lorsque les Romains eurent adopté son culte, ils n'eurent pas pour elle une vénération moins profonde. On la voit souvent sur les médailles avec une couronne de plantes médicinales.

Les modernes se sont quelquefois écartés des anciens en traçant le portrait de la Santé. Dans le célèbre tableau de l'accouchement de Marie de Médicis, qui fait partie de la galerie du Luxembourg, Rubens l'a désignée par un génie nu et ailé, ayant un serpent autour de son bras.

La statue dont on donne ici le trait représente cette déesse, vêtue d'une tunique et d'un manteau. Les mains sont modernes, ainsi que la coupe ; mais la plus grande partie du serpent est antique.

Cette figure, en marbre de Paros, et de grandeur naturelle, n'a peut-être jamais offert de grandes beautés ; mais, comme elle a éprouvé les injures du temps, il serait difficile de la juger dans son état actuel.



Normand inv.t et Sculp.t

Planche soixante-troisième. — Un Phare; par Normand.

Ce monument est destiné à faciliter l'entrée et la sortie des vaisseaux, aux approches d'un port de mer, au moyen des feux que l'on a soin d'entretenir la nuit à son sommet. Les habitans du port peuvent aussi, en plaçant des sentinelles sur les galeries pratiquées à différens degrés d'élévation, signaler les vaisseaux en mer, à des distances très-éloignées, en se servant de bonnes lunettes, et par des signaux convenus, préparer la défense jugée nécessaire, ou les honneurs destinés aux ambassadeurs et aux chefs puissans que leurs pavillons font reconnaître.

Les divers soubassemens sur lesquels s'appuye la colonne rostrale qui forme le corps du phare, proprement dit, peuvent contenir des magasins spacieux, des corps de garde, des salles d'assemblée et de conseil, des escaliers intérieurs et extérieurs, et toutes les facilités convenables pour opposer à l'ennemi une vigoureuse et longue résistance, ou pour présenter, dans les jours de fêtes, une illumination prompte et pittoresque.

La plus grande solidité doit caractériser ce genre de monument, que tous les élémens et toutes les inventions dévastatrices de la guerre doivent combattre tour-à-tour.

C'est un des plus difficiles et des plus dispendieux que puisse ériger l'art de bâtir, et l'un de ceux qui frappent le plus les voyageurs, et dont ils conservent aussi le plus de souvenirs.

On sait assez que le phare de l'antique Alexandrie était mis au rang des merveilles du monde, et sans doute il méritait cet honneur par sa masse imposante;

mais il ne reste plus rien qui puisse nous en donner une juste idée ; à peine les auteurs sont-ils d'accord sur la position qu'il occupait en avant de l'ancien port, difficile à reconnaître aujourd'hui.

Ce projet de phare, qui a remporté le prix dans un concours, est de M. Normand, architecte, le même dont la pointe agréable et pure a tracé, avec un égal succès, le trait des tableaux, des statues et des projets d'architecture qui composent les planches des Annales du Musée, et plusieurs autres ouvrages importans, justement accueillis du public.

Ces divers ouvrages, qu'un trait correct fait assez connaître, facilitent singulièrement l'instruction, en la répandant, avec rapidité et peu de dépense, dans les départemens et même jusque dans les pays les plus éloignés. Si cette méthode expéditive est également adoptée par les étrangers, elle doit, en peu d'années, mettre au jour et faire circuler les richesses des arts, souvent enfouies et presque perdues dans les bibliothéques et les cabinets qui les recèlent : elle doit alimenter le commerce, et honorer également les possesseurs de ces richesses pittoresques, et ceux qui consacrent leurs talens et mettent leur gloire à les répandre peu à peu sur tous les points de l'univers.

L. G.



Normand Sculp.t

Planche soixante-quatrième. — Antinoüs, Adrien, la Tragédie, la Comédie. Bustes antiques de la galerie du Muséum.

Ces quatre bustes sont de grandeur colossale. Le premier représente le jeune favori d'Adrien, avec des cheveux tombans et bouclés. Près de sa poitrine, on voit des feuilles d'acanthe qui sortent du piédestal. Cette antique, très-précieuse par sa belle exécution, vient du Musée du Vatican. Elle est de cette espèce de marbre que les Italiens ont nommé *greco duro*, et fut trouvée, en 1790, à Tivoli, dans les fouilles de la *villa Fede*, qui fait partie de l'ancienne *villa Adriana*. Le buste d'Adrien, placé vis-à-vis celui d'Antinoüs, est un morceau d'une rare perfection. A des formes grandes et nobles, il réunit un travail exquis dans l'exécution des cheveux et de la barbe. Cette tête fut trouvée, au commencement du dix-huitième siécle, dans le château Saint-Ange, qui, comme on sait, fut autrefois destiné à renfermer les restes de l'empereur Adrien, et connu sous le nom de *Moles Adriana*. Ce buste faisait partie de la collection du Vatican.

Les deux têtes de femme, placées au dessous de celles-ci, représentent, selon les antiquaires, la *Tragédie* et la *Comédie*. Leur caractère, leur ajustement et la place qu'elles occupaient, prouvent que cette opinion est fondée. Elles ont été trouvées ensemble, à l'entrée du théâtre antique de la *villa Adriana*. L'une d'elles a un aspect grave et sévère ; un diadême orne sa tête, et ses cheveux tombent à grandes boucles sur ses épaules recouvertes d'une draperie. L'autre, dont la physiono-

mie est plus riante, est couronnée de raisins et de feuilles de vigne, parce que la Comédie était particulièrement sous la protection de Bacchus. Le travail de ces deux bustes est d'une perfection à laquelle le choix de la matière ajoute encore. Celui de la Tragédie est du plus beau marbre de Paros; et l'autre, en marbre pentélique.



Ménageot pinx.t Normand Sculp.t

Planche soixante-cinquième. — Léonard de Vinci, mourant dans les bras de François I.er. Tableau de Ménageot.

On doit peut-être s'étonner qu'avant M. Ménageot, aucun peintre n'ait pensé à traiter un sujet si propre à faire valoir les beautés de l'art, et si honorable pour les artistes. En publiant la notice sur Léonard de Vinci, insérée dans le premier Numéro de ce cinquième volume, on a eu occasion de parler de cette anecdote. Les auteurs qui la rapportent ont mis dans leurs récits quelque différence. Les uns assurent que Léonard de Vinci, malade, éprouva un tel saisissement de joie et de reconnaissance, en recevant la visite du roi, que son émotion lui devint funeste, et qu'il mourut dans les bras du monarque. Vasari, auteur contemporain, s'exprime à peu près ainsi, dans son ouvrage intitulé, *Vite de' Pittori*, etc.

« Devenu vieux, Léonard de Vinci resta malade « pendant plusieurs mois; et, se voyant près de « mourir, il tourna ses idées vers la religion..... « Le roi avait coutume de lui rendre de fréquentes « visites, et lui témoignait beaucoup d'amitié. Un « jour que Léonard, s'étant soulevé de son lit, par « respect, lui racontait tous ses maux et exprimait « le regret de n'avoir pas porté son art à un assez « haut degré de perfection, il lui survint un paro- « xisme, avant-coureur de la mort; le roi s'approcha « pour lui porter secours, et Léonard expira dans « ses bras. Il était alors dans sa 75.e année. »

Le tableau de M. Ménageot, membre de l'ancienne

Académie de peinture, et ci-devant directeur de l'école française, à Rome, fut exposé au salon du Louvre, il y a une vingtaine d'années, et obtint une approbation générale. C'est un de ceux qui marquent le retour du bon goût dans notre école moderne. On y admire une composition noble et sage, un dessin correct, beaucoup d'expression, l'observation rigoureuse du costume, un coloris brillant et un pinceau large et facile. Ce tableau, dont les figures sont de grandeur naturelle, a longtemps été placé aux Gobelins. Il y a été exécuté en tapisserie, avec une rare perfection.

ERRATA.

Il y a eu une transposition entre les deux planches représentant, l'*Elévation générale de l'Ecole de Médecine*, et l'*Elévation du fond de la cour* du même monument. Il faut placer à la page 119 la planche numérotée 60, par erreur, et à la page 127 celle qui porte le n.° 56, alors chacune de ces planches se trouvera à côté du texte explicatif.

Planche 119, antépénultième ligne: sans *rasant ni profil*; lisez, *sans ressaut ni profil.*



Barthelemy Vignon invt. *Normand Sculpt.*

Planche soixante-sixième. — Desaix expirant dans les bras de la Victoire.

Tel est le sujet du bas-relief projeté pour former seul un monument à la gloire de ce héros, et qui a réuni le plus de suffrages après celui dont l'exécution a été ordonnée, et récemment achevée, place Dauphine, à Paris.

La simplicité de la forme adoptée par M. Barthélemy Vignon, qui a souvent obtenu des couronnes dans les concours académiques, prouve que ce n'est pas la multiplicité des membres d'architecture employés à une composition qui la rendent toujours recommandable; puisqu'ici une seule pierre, arrondie par en haut, pour donner l'écoulement aux eaux pluviales, et élevée sur quelques gradins, pour la préserver de l'humidité du sol, en la plaçant ainsi à une élévation convenable à la vue du spectateur, fait tous les frais de cette décoration.

Un tel monument, exécuté en granit ou en basalte surtout, rappellerait les monumens immortels de la haute Egypte, où Desaix acquit tant de gloire.

C'est par cette simplicité, par le choix des matériaux durables et employés en blocs d'un immense volume, par le grand caractère ou le fini de la sculpture, que brillent la plupart des monumens de l'antiquité, et qu'ils ont obtenu le précieux avantage d'arriver jusqu'à nous, à travers les siécles, les guerres et même les révolutions physiques du globe.

L'artiste, qui veut établir sur des fondemens solides sa gloire, unie à celle de son siécle, ne doit jamais perdre de vue qu'un monument, en sortant de ses mains, est abandonné à la fureur des élémens, à l'insouciance

ou à la méchanceté des hommes ; et qu'il doit, de lui-même et dans toutes ses parties, par sa propre masse ou par l'adhérence de ses matériaux, résister aux attaques, tantôt impétueuses et terribles, tantôt lentes et multipliées, que lui livrent les saisons ou la barbarie des peuples. Il faut que dans une longue suite de générations, le temps et cette barbarie, plus cruelle encore, épuisent leurs efforts contre ces masses si utiles à l'histoire, et que, fatigués de leurs vaines tentatives, ils finissent par respecter ce qu'ils n'ont pu renverser ou détruire : il faut qu'une main invisible semble protéger ces vestiges, d'autant plus respectables, que leur origine remonte à des époques plus reculées, ou se perd même dans la nuit des temps; et cette main est celle de l'artiste éclairé que guide un véritable génie. Il dédaigne l'éclat trompeur et les succès d'un jour, qu'un petit nombre de partisans préparent aux productions éphémères de la mode ; et, nourri des leçons de l'expérience, il opère avec tranquillité, et confie à la seule postérité, plus équitable et plus sûre, le soin de le juger.

L. G.



Valentin pinxt. Normand Sculpt.

Planche soixante-septième. — S. Luc. Tableau de la galerie du Muséum ; par le Valentin.

S. Luc, évangéliste, naquit à Antioche, en Syrie ; on croit qu'il s'adonna particulièrement à l'étude de la médecine ; et on cite, à l'appui de cette opinion, un passage de S. Paul, dans lequel il lui donne la qualité de médecin.

Cet apôtre, prêchant le christianisme, à Antioche, choisit S. Luc, qu'il venait de convertir, pour compagnon de ses travaux. En l'an 51, ils s'embarquèrent, passèrent de Troade en Macédoine, et parcoururent les villes de la Grèce, où ils firent un grand nombre de prosélytes. Ce fut vers ce temps que S. Luc écrivit son évangile, celui des quatre où l'on trouve le plus de détails sur la vie de Jésus-Christ. Il accompagna ensuite S. Paul à Rome, et acheva, dans cette ville, *les Actes des Apôtres*, en 63. Après le martyre de l'apôtre, S. Luc parcourut plusieurs pays ; et, dans un âge fort avancé, il paya lui-même de son sang, son attachement à la religion chrétienne.

Le Valentin a représenté ce saint, écrivant l'évangile. Près de lui, on voit l'animal symbolique par lequel il est particulièrement désigné. Dans le fond du tableau, on aperçoit un portrait de la Vierge tenant l'Enfant Jésus. Le peintre s'est en cela conformé à une tradition généralement répandue, plutôt qu'à la vérité historique, car aucun témoignage authentique n'atteste que S. Luc ait exercé la peinture, encore moins qu'il ait représenté Jésus et sa mère. Il paraît, au contraire, prouvé qu'il n'eut jamais occasion de les voir.

Ce tableau offre de grandes beautés et quelques défauts. Le coloris en est fier et vigoureux, le pinceau admirable. La draperie du saint est d'un vert argentin, rompu de violet dans les ombres; l'union de ces couleurs est très-harmonieuse. Le manteau de dessus est d'un jaune brun. Quant au dessin, s'il n'offre pas de grandes incorrections, il n'exprime en aucune façon l'idée qu'on se fait d'un écrivain inspiré. Il offre la nature ignoble du *modèle* que l'artiste avait rencontré. Malgré ce défaut de convenances, ce tableau et les trois autres du même artiste, qui représentent S. Jean, S. Marc et S. Mathieu, ont toujours été regardés comme très-précieux. Ils faisaient partie de l'ancienne collection de Versailles, et ont longtemps été placés dans la chambre du roi. Les figures sont de grandeur naturelle.



Blondel pinx.ᵗ Normand Sculp.ᵗ

Planche soixante-huitième. — Enée emportant son père Anchise sur ses épaules, pour le sauver de l'embrasement de Troie. Tableau de Blondel.

Ce sujet, tiré du second livre de l'Enéide, fut proposé, à la fin de l'an 11, par la classe des beaux-arts de l'Institut national, pour le grand prix de peinture. Il a été remporté par M. Méry Joseph Blondel, âgé de 22 ans, élève de Regnault. On approuva généralement, dans son tableau, l'action et l'expression de chaque figure, ainsi que la vigueur et la finesse du coloris.

Cette année, par extraordinaire, le prix consistait en une indemnité pécuniaire, ce qui n'empêchera point l'artiste couronné de se présenter à un nouveau concours. Le nombre des élèves pensionnaires de l'école française, en Italie, étant complet, on a retardé d'une année le concours, dont le prix est la pension de Rome.

Notice sur le Valentin.

Moyse Valentin naquit, en 1600, dans la ville de Coulommiers (*). Il reçut, dans l'école de Vouet, les premières leçons de la peinture; mais, cédant au desir de voir l'Italie, il partit pour Rome, dans un âge peu avancé.

La manière du Caravage obtint son admiration: il parvint à s'en approprier les beautés; telles qu'une

(*) Petite ville, à quatre lieues de Meaux, département de Seine et Marne.

couleur vraie, un bon clair-obscur, un pinceau ferme et vigoureux. Mais il ne sut pas éviter les défauts de cet artiste; et, trop souvent, à son exemple, il peignit sans choix les objets que la nature lui présentait. Au reste, le Valentin, bien supérieur à cette foule d'artistes qui ne peuvent que se traîner péniblement sur les traces de leurs prédécesseurs, a parcouru, en maître habile, la carrière ouverte par le peintre italien. Le cardinal *Barberini*, neveu du pape Urbain VIII, charmé des talens du Valentin, lui fit faire plusieurs tableaux, et entre autres celui du Martyre des saints Processe et Martinien, qu'on regarde comme le chef-d'œuvre de ce peintre (*). Honoré de l'estime publique et de l'amitié du Poussin, le Valentin ne jouit pas longtemps de sa réputation. A la suite d'une partie de plaisir qu'il avait faite avec plusieurs amis, dans les environs de Rome, et par un temps fort chaud, il eut l'imprudence de se baigner dans une fontaine qu'on voit près de la place d'Espagne, et mourut, peu d'instans après, n'étant encore âgé que de 32 ans. Cette mort prématurée ne lui a pas permis de laisser un grand nombre de tableaux; mais les beautés qu'ils renferment ont encore plus contribué que leur rareté à leur procurer une place honorable dans les plus riches collections.

(*) Ce tableau, placé d'abord dans l'église de S. Pierre, à Rome, fait maintenant partie de la collection du Musée. On en donnera le trait dans les Annales.



Rubens pinx.t *Normand Sculp.t*

Planche soixante-neuvième. — L'Accouchement de Marie de Médicis. Tableau de la galérie du Luxembourg; par Rubens.

Marie de Médicis contemple avec tendresse le dauphin (qui fut depuis Louis XIII) auquel elle vient de donner le jour. La Justice confie le jeune prince au génie de la Santé. La Fécondité présente à la reine, dans une corne d'abondance, les cinq autres enfans qui doivent naître d'elle. On voit derrière la princesse, la ville de Florence, et un Génie qui déploye un vaste rideau rouge. Le soleil, commençant sa course, annonce que l'accouchement eut lieu le matin, et la constellation de Castor fait connaître qu'il fut heureux.

On pourrait reprocher ici à Rubens plusieurs défauts de convenance; comme d'avoir placé la scène au milieu d'un paysage, et de n'avoir entouré Marie de Médicis que de personnages allégoriques; mais ce qui fait considérer le tableau comme un chef-d'œuvre de l'art, et ce qui l'a rendu le plus célèbre de tous ceux qui forment cette suite, c'est l'expression sublime de Marie de Médicis. Cette expression compliquée n'offre point, comme plusieurs écrivains l'ont prétendu, deux *sentimens opposés*, ce que la peinture ne peut effectuer; mais elle réunit une *affection* morale et une *sensation* physique. Ainsi l'abattement de la reine annonce les souffrances qu'elle éprouve, tandis que la joie se peint dans ses yeux. Pour bien rendre une aussi heureuse pensée, il fallait être à la fois homme sensible, grand dessinateur et parfait coloriste.

La reine a une robe de satin blanc, enrichie d'or, et un manteau noir, doublé d'hermine. La draperie de l'Abondance est jaune, celle de la ville de Florence verte, et celle du Génie d'un bleu clair et tendre. Le fond du tapis est rouge, et les broderies en sont de diverses couleurs.



Drouais pinxt. *Normand Sculpt.*

Planche soixante-dixième. — Marius; par Drouais.

Caïus Marius naquit d'une famille obscure, au territoire d'Arpinum. Dans sa jeunesse, il cultiva la terre; mais le desir de se rendre célèbre lui fit embrasser la profession des armes. On assure que Scipion l'Africain, sous lequel il servit d'abord, devina son génie, et prédit sa future élévation. Marius parvint de grade en grade jusqu'au consulat. La défaite de Jugurtha, roi de Numidie, fut son premier exploit. Peu de temps après, une immense multitude de guerriers du Nord, connus sous le nom d'Ambrons et de Teutons, inonda la Gaule et menaça l'Italie. Secondé par son collégue Catulus, Marius défit ces barbares dans les plaines de la Provence. L'année suivante, il détruisit une armée de Cimbres, qui s'avançait pour venger la mort des Teutons. Le sénat, voyant l'empire que Marius prenait sur les esprits de la multitude, lui opposa dans Sylla, de l'ordre des chevaliers, un redoutable adversaire. Sylla, maître des troupes qui, sous son commandement, avaient vaincu Mithridate, s'empara de la ville de Rome et du souverain pouvoir. Marius, contraint à céder, se cacha dans le marais de Minturne, en Campanie. Découvert dans sa retraite, et jeté dans une prison, il en imposa tellement à un prisonnier Cimbre, envoyé pour le faire périr, que celui-ci s'enfuit, en criant : « Je ne pourrai jamais tuer Marius ! » (Cet événement est le sujet du tableau de Drouais). Ayant obtenu la permission de passer en Afrique, Marius aborda près de l'endroit où fut Carthage. C'est alors qu'il fit aux envoyés du proconsul cette réponse devenue si fameuse : « Allez dire à Sulpicius que vous avez vu

« Marius assis sur les ruines de Carthage. » Cinna, son partisan, lui procura les moyens de rentrer dans Rome avec une armée ; et, par les ordres du farouche vainqueur, la ville fut inondée du sang des citoyens. Marius exerçait pour la septième fois l'autorité consulaire, lorsque les excès de vin auxquels il se livrait, pour étourdir ses remords, le conduisirent au tombeau, l'an 86 avant Jésus-Christ.

Lorsqu'on a donné le trait du dernier ouvrage de Drouais, on a publié une Notice sur cet intéressant artiste, enlevé à l'école française, avant l'âge de 25 ans (*). Le tableau de Marius est une de ces productions capitales qui suffisent pour placer un peintre au rang des plus grands maîtres. Le dessin en est correct et sévère. La tête de Marius, pour laquelle Drouais a consulté les médailles antiques, réunit un grand caractère à l'expression la plus énergique. L'exécution, cette partie de la peinture qui fait valoir toutes les autres, est portée, dans cet ouvrage, à la perfection.

(*) Voyez, page 57 du premier volume des Annales, la gravure qui représente *le Départ de Tiberius Gracchus, pour aller demander l'exécution de la loi agraire*. Drouais mourut au moment où il venait de terminer les études de ce tableau.



Eustache Le Sueur pinx.t

Normand Sculp.t

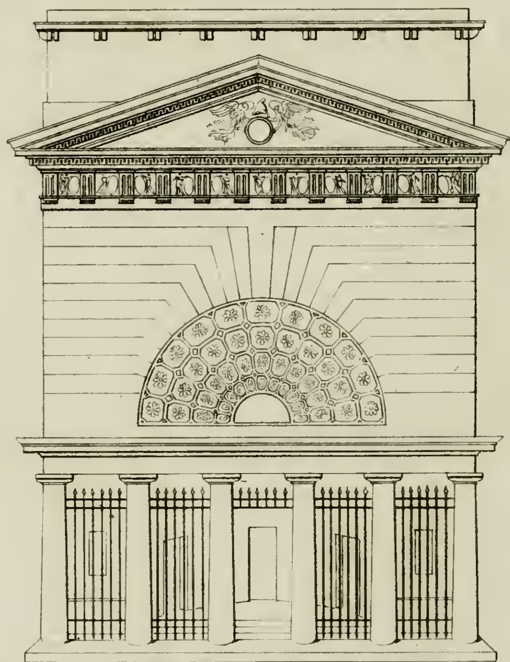
Planche soixante-onzième. — Le Christ portant sa croix. Tableau de la galerie de Versailles ; par Eustache le Sueur.

Par une de ces licences que les peintres se sont souvent permises, surtout en traitant des sujets de dévotion, le Sueur a représenté d'une manière *épisodique*, un instant de la passion de Jésus-Christ. Accablé sous le poids de sa croix, le sauveur succombe : un vieillard, qui peut être Simon ou Joseph d'Arimathie, s'empresse à le soulager de son fardeau, et Sainte Véronique, un genou en terre, tient dans ses mains un linge dont elle s'apprête à lui essuyer le visage.

Tout est noble et simple dans cette composition. Un dessin pur, des expressions vraies et touchantes la placent à côté des meilleurs ouvrages de le Sueur. Le coloris en est plus fin que celui des autres tableaux de ce grand peintre. Les figures sont d'une proportion au dessus de demi-nature.

En introduisant Sainte Véronique dans son tableau, le Sueur a adopté une tradition depuis longtemps accréditée. C'en est assez pour l'art ; mais il n'en est pas moins certain que ce personnage n'a jamais existé. Aucun des quatre Evangélistes n'en fait mention ; et c'est seulement dans le onzième siécle qu'on a rapporté son histoire. On a prétendu qu'une femme juive, appelée Bérénice, jeta un voile sur le visage du Christ, lorsqu'il montait au Calvaire, pour essuyer

le sang et la sueur dont il était couvert, et que l'impression des traits resta sur ce linge, qu'on nomma *vera icon* (véritable image), et par corruption *véronique*.



Le Doux invt. Normand Sculpt.

Planche soixante-douzième.— Barrière des Bons Hommes ou de la Conférence.

C'est une idée hardie à l'architecte chargé de cette composition, d'avoir osé placer le pavillon principal de la barrière dans l'axe de la route de Versailles. Il a su tirer un parti avantageux du pli de cette route, qui change de direction à cet endroit pour suivre le cours de la rivière, et former une entrée triomphale, au moyen des deux figures colossales dont la position symétrique décorait avec magnificence cette barrière avant la révolution.

Ces figures, qui étaient dignes du ciseau du statuaire Moitte, représentaient la Normandie et la Bretagne par leurs attributs caractéristiques. Une espèce de douane occupait le terrein situé à gauche du pavillon qui fait face à la route, et dont la planche 72 donne ici le dessin.

On ne pouvait certainement concevoir une idée plus noble et plus ingénieuse pour l'entrée d'une ville capitale, et pour sauver l'irrégularité du terrein.

Les connaisseurs en architecture trouvent cependant que l'ordre n'est pas assez capital, et qu'il est un peu absorbé par la masse trop élevée qui le surmonte; l'attique qui perce au dessus du fronton amaigrit encore la forme générale, et la complique sans nécessité; elle eût été couronnée plus agréablement par les lignes rampantes du fronton.

La niche et sa voussure, qui s'élèvent au dessus des colonnes, produisent, de jour, un effet de lumière doux et agréable, et la nuit, un autre effet piquant et théatral, lorsque, par la position des lampes placées derrière les

colonnes, elles se détachent en obscur sur le fond lumineux de la niche.

L'artiste observateur, en saisissant ces effets divers, et y joignant les groupes variés de voitures, de chevaux, de voyageurs, de gens de guerre, et mille autres scènes de ce genre qui se renouvellent à chaque instant, fournirait au décorateur des tableaux neufs et intéressans : c'est ainsi que les arts se prêtent un mutuel secours, et doivent se réunir pour le charme des esprits délicats ; ici l'architecture, autrefois unie avec la noble sculpture, avant la mutilation des deux figures, dont la petitesse de la planche n'a pas permis de flanquer le pavillon ; l'architecture, dis-je, et la sculpture réunies offraient à l'homme de goût un majestueux ensemble dont il était vivement frappé ; il pouvait prendre de Paris une idée grande, et d'autant plus avantageuse qu'il venait de traverser ces belles campagnes qu'arrose lentement le cours de la Seine, ou de suivre cette route, embellie à chaque pas par des édifices imposans et par les sites pittoresques de Meudon, de Saint-Cloud, de Belle-Vue, remarquables et dignes encore d'attention, après le faste et les miracles dont Louis XIV orna Versailles avec tant de profusion.

L. G.

FIN DU CINQUIÈME VOLUME.

TABLE

Des Planches contenues dans le 5.me volume.

PEINTURE.

Tableaux anciens.

Tableaux modernes.

SCULPTURE.

Sculpture antique.

Sculpture moderne.

ARCHITECTURE.

Projets et Monumens modernes.

(*) Pour l'ordre des deux planches représentant l'*Ecole de Médecine*, consultez l'Errata, page 138.

Fin de la Table du cinquième Volume.